

8. Clóvis Huguenev Irigaray: estética e humanização juruna do Brasil Central – 1975

Túlio Cesar de Arruda Ferreira Diogo¹⁰⁵

RESUMO: Em 1975, o artista plástico mato-grossense Clóvis Huguenev Irigaray apresentou, em São Paulo-SP, dezoito documentos visuais da série “Xinguana”, denotando os nativos do Brasil Central, e alguns inseridos devidamente no topo da hierarquia social. Essa exposição, originalmente denominada de “Detalhes do Xingu”, foi gestada no contexto da ditadura empresarial-militar no Brasil, momento em que os indígenas foram qualificados como inimigos internos, vitimados pelo genocídio, esbulhados de seus territórios e vistos pela sociedade como “inumanos” e “selvagens”. Portanto, o artista antecipa, por meios estéticos, uma narrativa global com a irrupção e a consolidação dos direitos humanos para os povos vernaculares, dentre eles os Juruna de Mato Grosso. Assim, este artigo visa compreender e analisar uma das obras dessa série, que não tem título. Para tanto, foram realizadas pesquisas em fontes bibliográficas, iconográficas e documentais, buscou-se a explicação histórica desse desenho frente à política oficial de integração rápida e forçada da sociedade indígena à civilização exercida pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Como resultado, percebeu-se que a proposição analítica de Irigaray se trata de uma contestação política que humaniza e condiciona o Mato Grosso nativo como sujeito histórico e cultural no imaginário coletivo. A comunicação visual do artista, bem à maneira antropofágica de Oswald de Andrade, dá visibilidade à identidade multicultural dos povos tradicionais e os insere, ao mesmo tempo, como sujeitos que ocupam os espaços, consomem e desfrutam dos privilégios restritos à classe dominante, fato que se contrapõe frontalmente à mecânica da União e da sociedade nacional que desprezava os indígenas.

Palavras-chave: Artes visuais; Nação Juruna; Mato Grosso; Irigaray.

Artigo recebido em	Artigo aprovado em
2 de junho de 2023	2 de setembro de 2023

105 Doutorando em História pelo PPGHIs da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e bolsista Capes. E-mail: tulioarruda@yahoo.com.br

CLÓVIS HUGUENEY IRIGARAY: AESTHETICS AND HUMANIZATION JURUNA FROM CENTRAL BRAZIL - 1975

ABSTRACT: In 1975, the mato-grossense plastic artist Clóvis Hugueneu Irigaray shows, in São Paulo, eighteen visual documents from “Xinguana” serie, denoting the natives of the Central Brazil, and and some duly inserted at the top of the social hierarchy. This exhibition, originally called “Details of the Xingu”, was created in the context of the business-military dictatorship in Brazil, a time when indigenous people were classified as internal enemies, victims of genocide, expelled from their territories and seen by society as “inhumans” and “savages”. Therefore, the artist anticipates, through aesthetic ways, a global narrative with the irruption and consolidation of human rights for vernacular peoples, including the Juruna of Mato Grosso. So, this article aims to understand and analyze one of the works in this series, which has no title. To this end, researchs was carried out in bibliographic, iconographic and documentary sources, seeking a historical explanation of this design in light of the official politic of fast and forced integration of indigenous society into civilization carried out by the National Indigenous Foundation (FUNAI). As a result, it was realized that Irigaray’s analytical proposition is a political contestation that humanizes and conditions the native Mato Grosso as a historical and cultural subject in the collective imagination. The artist’s visual communication, in the anthropophagic way of Oswald de Andrade, gives visibility to the multicultural identity of traditional people and inserts them, at the same time, as subjects who occupy spaces, consume and enjoy privileges restricted to the dominant class, a fact that it is in direct opposition to the mechanics of the Union and national society that despised indigenous people.

KEYWORDS: Visuals Arts; Juruna Nation; Mato Grosso; Irigaray.

Introdução

“Detalhes do Xingu” é a denominação original conferida ao conjunto de dezoito documentos visuais confeccionados entre os anos de 1974 e 1975, pelo estudante de Direito e desenhista mato-grossense de ascendência indígena, Clóvis Huguenev Irigaray (1949-2021). Apresentados em uma mostra individual no dia 13 de agosto de 1975, em São Paulo-SP. Atualmente, esse ciclo crítico-criativo de produção figurativa é mais conhecido como série “Xinguana”. Nessa fase iconográfica regional, saindo de uma experiência individual e convertida para o coletivo, o artista, de modo sem igual, construiu e antecipou um novo olhar e diferentes níveis de realidade sobre os nativos, por meios estéticos. Para tanto, empregou em seus trabalhos, as diretrizes que apregoavam o estilo artístico hiper-realista, em um momento sombrio da história brasileira, para além das fronteiras do Planalto Central, não deixando de assumir uma contestação com um sentido político (Rancière, 2005).

Nesse sentido, o presente artigo pretende reconstituir, ainda que de modo fragmentado, certas experiências sociais em torno do imaginário de Irigaray, buscando compreender mais detidamente seu pensamento político e estético-visual. Procura-se, ademais, identificar os vestígios dessa fase de temática indigenista na obra do artista mato-grossense por meio da análise da complexa relação da palavra com uma imagem em particular, sem título, das dezoito comunicações visuais que compõem a coleção “Detalhes do Xingu”. Plasticamente, se trata de uma mulher da sociedade Juruna, uma nação que foi pacificada em 1953 pelos sertanistas e irmãos Villas Bôas, conforme os estudos do antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro (1970, p. 150), e cujos antigos domínios territoriais se estendiam nas ilhas do rio Xingu. Por seu turno, o destaque que a figura feminina assume no quadro de Irigaray alude sobre uma representante que habitava o Parque Indígena do Xingu (PIX), atual Território Indígena do Xingu (TIX), região do interior do estado de Mato Grosso. Nesse registro de Irigaray, a nativa aparece plasmada no topo da pirâmide social, ocupando o interior de um veículo de alto luxo, oriundo do cotidiano urbano e industrial.

Os Juruna são do tronco linguístico da família Tupi-Guarani, subgrupo Yudjá, que significa “dono do rio”, e na década de 1950 estavam reduzidos a 58 (cinquenta e oito) almas. Segundo a pesquisa da professora em linguística

Cristina Martins Fargetti (2021), a nação Juruna está atualmente localizada na reserva do atual Território Indígena do Xingu (TIX), próxima à BR-080, região do Baixo Xingu, no Norte do estado de Mato Grosso, entre os postos Diauarum e Piraçu. Conforme os estudos do importante etnólogo alemão Curt Nimuendajú (1883-1945), responsável pela conformação da antropologia no Brasil, no memorial de Bento Maciel Parente (1874), constam evidências a respeito da localização da província desse povo na foz do Xingu, datado de 1626 (Nimuendajú, 1948, p. 213-243). Já um segundo registro especializado relacionado ao contato com a sociedade Juruna e o mundo dito “civilizado” data de 10 de dezembro de 1842, quando um membro da realeza, o príncipe da Prússia, Adalbert Heinrich Wilhelm veio ao Brasil e, em viagem pelas regiões do Xingu, conheceu os Juruna, sendo então denominados de “caras-pretas” (Adalbert, 1977, p. 330), em razão da tatuagem facial. Esse encontro consta na obra publicada na Alemanha, em 1847, sendo traduzida ao português somente em 1977, e intitulada “Brasil: Amazonas-Xingu”.

Tempos depois, outras duas importantes expedições da comunidade científica alemã, uma em 1884 e a outra no ano de 1887, foram empreendidas, dentre elas, por um jovem que explorou o coração do Brasil Central. Trata-se, pois, do chefe de uma comissão alemã de Berlim, o médico, psiquiatra e etnólogo Karl von den Steinen, que, em viagem de expedição nos territórios fluviais do rio Xingu, no Mato Grosso, estudou as culturas ameríndias das terras baixas do continente sul-americano. Steine registrou em suas narrativas o contato com os nativos locais, a exemplo do que denominou de Iuruna, atual Juruna (Steinen, 1942).

Nessa conexão de expedições com caráter científico no território do Brasil Central, depreende um dado complementar, quando da existência de mais um viajante europeu, o francês e geógrafo Henri Coudreau (1859-1899), que empreendeu investigação científica na região do Alto Xingu, entre 30 de maio de 1896 e 26 de outubro de 1896, e registrou suas narrativas de viagem, análise e observações sobre os povos vernaculares, dentre eles os Juruna. Segundo o autor, esse povo recebeu a alcunha de “vagabundos” (Coudreau, 1897, p. 32-198) conforme a obra denominada *Voyage au Xingu*, publicada em Paris no ano de 1897. A tradução desse livro para o português ocorreu somente em 1977, com o seguinte título: “Viagem ao Xingu”.

Em 1948, o etnólogo alemão Curt Nimuendajú publicou em Washington, um estudo a concernente aos Juruna, com o seguinte título: *Tribes of the*

Lower and Middle Xingu River. Por fim, entre as décadas de 1950 e 1960, os antropólogos Eduardo Enéas Gustavo Galvão e Adélia Engrácia de Oliveira contribuíram com pesquisa de campo, principalmente no ano de 1967, e na confecção de textos analíticos a respeito dos Juruna. Vale destacar, por exemplo, duas obras a seguir: a primeira sob o título “Breve notícia sobre os índios juruna”, de 1952, publicada na Revista do Museu Paulista, cuja autoria é de Eduardo Galvão. E a segunda pesquisa, agora com a contribuição de ambos os antropólogos, foi denominada de “A cerâmica dos índios Juruna (rio Xingu)” (Oliveira; Galvão, 1969). De acordo com Galvão (1952), os remanescentes desse grupo recebem o apelido de “bocas pretas”, isso porque, “Antigamente os Juruna tatuavam a face, descendo uma linha da raiz dos cabelos a boca; daí seu apelido tribal “bôcas prêtas”” (Galvão, 1952, p. 474). Nesse trabalho há também informações sobre os motivos do declínio populacional dessa sociedade, devido aos seguintes fenômenos sociais:

É possível, mesmo, que o decréscimo de população não seja devido unicamente ao extermínio pelas armas e doenças, mas reflita a integração de índios aos povoados e seringais, ou seja, o abandono da vida tribal e assimilação de indivíduos e famílias à população cabocla tal como aconteceu em muitas regiões da Amazônia. Atribui-se ao decréscimo em número exclusivamente à dizimação por violência ou à introdução de doenças infecciosas (Galvão, 1952, p. 471).

Ainda em conexão com Oliveira e Galvão (1969), depreende-se que o número de pessoas do grupo Juruna estava estimado da seguinte maneira:

Daquele número estimado por Adalbert (1849: 317) em 2000 indivíduos para o ano de 1842 restam hoje 58, nucleados próximo ao Pôsto Diauarum. Apenas 13 mulheres, acima de 15 anos, serão capazes de dominar a técnica de fabricação do vasilhame de barro (Oliveira; Galvão, 1969, p. 14).

A coleção de dezoito pinturas de Irigaray, foi criada justamente na conjuntura mencionada por Oliveira e Galvão, vale dizer, no período nacional de maior repressão que se seguiu ao golpe “empresarial-militar” de 1964, conceito empregado pelo cientista social René Armand Dreifuss (1986). Irigaray, advindo de uma região periférica, localizou os problemas de seu

tempo e apontou uma solução de modo sublime, otimista e justa, figurando como um último gesto, de apelo e ou de esperança, para resolver os problemas existenciais que acometiam os povos originários. Isso se concretiza quando o artista propõe, singularmente em seus desenhos, a confecção de um programa iconográfico, com ações concretas para reconstrução e inserção na vida social e artística dos ameríndios, entre eles, da figura feminina Juruna de Mato Grosso.

Seu objetivo singular, nesse ciclo de produção, era denotar, de modo preciso, os atos dos nativos-natureza e os nativos-urbano, abordando-os de modo magnânimo, belo e central. Além de impactar visualmente o(a) leitor(a) ao inserir e nivelar os(as) indígenas, então ocupando o lugar de *glamour* das modelos e das grandes celebridades, em cenas da classe média alta no cotidiano urbano industrial, com seus hábitos nacionais e de outras possibilidades concretas de se viver. Para tanto, tinha como base os recursos imagéticos advindos, por exemplo, tanto das revistas de ilustrações sobre objetos industriais de consumo, como da reprodução mecânica de importantes fotografos da época.

Cumprе salientar que, na década de 1970, a perda de valores humanitários, como no caso de morte das primeiras nações e da barbárie no território brasileiro e, majoritariamente, no estado de Mato Grosso, por exemplo, se intensificou como política de Estado, a exemplo da assimilação dos nativos de forma célere e forçada na sociedade nacional (Machado, 2009). Essas medidas violentas e assassinas, eram financiadas pelos interesses escusos da economia de mercado de consumo transnacional, atreladas aos fenômenos da geopolítica e da “sociedade de consumo” (Machado, 2009). Todas elas reunidas obstavam, desde sempre, o exercício da plena cidadania, logo da dignidade humana aos desfavorecidos nativos no meio social, político e cultural. Não apenas isso, promoviam agudamente o esbulho de suas terras ancestrais e a execução sistemática de genocídio dos povos originários brasileiros. Por esse motivo, 15 (quinze) nações indígenas passaram a habitar a reserva do Parque Indígena do Xingu (PIX). A demarcação dessa extensa área tinha por objetivo garantir a posse territorial de modo pacífico, a proteção e a preservação das tradições desses povos, da fauna e da flora local, em decorrência da expansão do capitalismo (Machado, 2009).

Os idealizadores do Parque Nacional do Xingu, genericamente denominado de Parque Indígena do Xingu (PIX) tinham à frente o Vice-Presi-

dente da República Café Filho, o General Cândido Mariano da Silva Rondon, o indigenista e diretor do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) José Maria da Gama Malcher, o engenheiro e Brigadeiro Raimundo Vasconcelos Aboim diretor geral da Aeronáutica Civil, os irmãos e sertanistas Villas Bôas da Fundação Brasil Central, o antropólogo e funcionário de carreira do SPI Darcy Ribeiro, o senador Vespasiano Martins e Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional. Os representantes dessa comissão confeccionaram em 1952 um anteprojeto, que foi entregue ao Vice-Presidente da República (Ferreira Diogo, 2022, p. [590-591]). Como resultado, no dia 6 de maio de 1953, tornou-se o Projeto de Lei nº 3.107, que foi encaminhado ao Congresso Nacional, acompanhado de uma mensagem de número “179-53”, do então Presidente da República Getúlio Vargas a respeito da criação do PIX (Brasil, 1953, p. 1-3).

A materialização desse projeto, no entanto, só ocorreu no governo de Jânio Quadros, em 14 de abril de 1961, pelo Decreto Presidencial nº. 50.455, e regulamentado pelo Decreto nº 51.084, de 31 de junho de 1961, que delimitou um extenso território para sua instalação, o parque, que se situa ao norte do Estado – e em 2021 completou 60 anos. Cumpre explicitar, que a extensão territorial do parque é dez vezes menor do que a área estipulada inicialmente, figurando com seus 2.642.003 hectares. Seu objetivo é preservar a vida indígena (Brasil, 1961). No local, quinze sociedades indígenas de troncos linguísticos distintos foram reunidas, criando, desse modo, determinado tipo de cultura que passou a ser denominada de xinguana. Nesse período, o estado de Mato Grosso era palco de conflitos e crimes praticados em desfavor dos povos originários, em flagrante afronta à Convenção nº. 107 da Organização Internacional do Trabalho (OIT) – realizada em Genebra em 5 de junho de 1957 –, norma relacionada aos direitos humanos (Bucker; Bucker, 2005). Ademais, o país buscava financiamento internacional para promover o chamado “milagre brasileiro”, e as denúncias, na avaliação da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2006), prejudicariam a imagem brasileira junto ao financiador estrangeiro.

Parte-se, então, do princípio de que a escolha de Irigaray para elaborar sua comunicação visual dissonante não foi fruto do acaso. Pelo contrário, a hipótese em questão é que a confecção de sua coleção responde a uma lógica relacionada às transformações humanas que ocorreram em um tempo e espaço específicos e que foram apropriadas conscientemente ou não em seus

trabalhos artísticos. Esses aspectos participam de um complexo político, econômico, social, cultural, artístico, religioso e jurídico pelo qual o Brasil atravessava, com conexões no cenário internacional e que estavam no imaginário de Irigaray. Cabe lembrar que o estado de Mato Grosso passava por profundas mudanças em função do Programa de Integração Nacional (PIN), instituído pelo Decreto-Lei nº. 1.106, de 16 de junho de 1970, e implementado pelo então general-presidente Emílio Garrastazu Médici (Bomfim, 2010).

O PIN promoveu a elaboração de um conjunto de construções de obras faraônicas, como várias edificações públicas de infraestrutura, conjugadas com a abertura de estradas e rodovias vicinais (Ferreira; Delgado, 2013), a exemplo da BR-164, ligando Cuiabá ao Peru, e outras com o objetivo de interligar as regiões do interior do país – principalmente na retórica de ocupar e conquistar a Amazônia. Além de conectar o Centro-Oeste – Brasília com as regiões industrializadas e outras nações vizinhas, a exemplo do Peru e da Venezuela, por meio da BR-174, ligando com Manaus; a BR-156 conectando Macapá com a fronteira da Guiana Francesa, e a BR-210, que cortava Pará, Roraima e Amazonas (Nogueira, 2019), o que fomentou de fato o surgimento de diversos conflitos no campo e, especialmente, com os povos indígenas brasileiros, a mencionar os Kayapó e os Yanomami.

Salienta-se outros dois aspectos de transformação no meio social que advêm do setor econômico, em razão do lançamento, em 4 de novembro de 1971, do I Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), de 1972-1974, ainda no governo do general-presidente Médici. Já em 6 de dezembro de 1974 foi publicado o II Plano Nacional de Desenvolvimento (PND) (1975-1979), instituído pelo então general-presidente Ernesto Geisel (Fausto, 2019). Ambos fomentaram o desenvolvimento do parque industrial nacional, o que atraiu o interesse e o ingresso de diversas empresas multinacionais, seguidos de grande investimento estrangeiro, a exemplo do setor automobilístico, como no caso da Ford, da General Motors etc., (Fausto, 2019) cumulando com o aumento da produção industrial em massa e o consumo no mercado interno.

Esses fatos em tela, geralmente, dinamizaram o mercado de consumo de produtos de luxo e demais objetos materiais, antes restritos à classe dominante, frutos da revolução tecnológica associada ao que se convencionou a denominar, segundo a importante reflexão do historiador Eric Hobsbawm (1995), de a “Era de Ouro” (Hobsbawm, 1995, p. 253-281), fenômeno esse que se estabeleceu, primeiramente nos países de capitalismo desenvolvido.

Por outro lado, para a grande maioria da população brasileira pesava uma política governamental com renda ínfima à massa trabalhadora, com oportunidade apenas de subemprego, principalmente nas áreas urbanas, mas também na rural. Nesse contexto de “precariedade habitacional” e educacional, de “insuficiência alimentar” e “pobreza estrutural” (Cardoso de Mello; Novais, 1998, p. 625) impossibilitou-se a conquista do direito de paz social, de bem-estar, de segurança e ao direito à vida tão necessários às minorias étnico-raciais.

Em meio a esse cenário, já estava em andamento a política indigenista brasileira, com a criação da Fundação Nacional do Índio (Funai), em 19 de dezembro de 1967 instituição latifundiária vinculada ao Ministério do Interior, órgão que objetivava abrir frentes econômicas em parceria com a iniciativa privada. No entanto, suas práticas empresariais, na verdade, eram contrárias aos objetivos de tutela, assistência e proteção governamental aos povos indígenas, o que ocasionava implicações gravíssimas e prejudiciais aos seus direitos. A Funai foi criada em um governo autoritário, após casos de corrupção que levaram à extinção do antigo Serviço de Proteção aos Índios (SPI). Cabia à Funai, por meio de medidas de políticas públicas e, em seguida, por meio da elaboração de estratégias ligadas ao liberalismo, manejar e inserir de forma célere e forçada os ameríndios na sociedade nacional. Ou seja, “civilizá-los” sob o manto do “progresso”, do “desenvolvimentismo”, do “expansionismo” e da “integração na sociedade nacional”, sem o devido respeito aos quatro graus de integração (Ferreira Diogo, 2022), que seriam: os “isolados”, “contato intermitente”, “contato permanente e integrados” (Ribeiro, 1970, p. 432-433).

Cumprir notar que nesse período foi publicado o Estatuto do Índio com base na Lei nº. 6.001, de 19 de dezembro de 1973, sancionada pelo então general-presidente Emílio G. Médici –, que regulamentou a matéria territorial dos povos originários no Brasil e reafirmou a Emenda nº. 1 de 1969, a qual “garantiu” o usufruto exclusivo das riquezas e tornou “inalienáveis” suas terras. Por outro lado, em consonância com essa mesma regulamentação oficial, no seu artigo número 11 (onze), constatam-se graves implicações ao mencionar, por exemplo, que a emancipação de comunidades indígenas poderia ocorrer via decreto presidencial. Com isso, forças econômicas em expansão foram as grandes beneficiadas, uma vez que a Funai era submetida ao Ministério do Interior. Tal medida política governamental fez emergir, entre

1977 e 1978, a preocupação da comunidade de antropólogos, estudantes universitários, juristas, instituições religiosas e governamentais, entre outras, o Museu Nacional do Índio e a Universidade de São Paulo, que emitiram um parecer condenando a medida (Félix *et al.*, 1978). A posição dos antropólogos considerava a regulamentação jurídica em questão uma afronta à Convenção Internacional número 7, de 1957, que ocorreu em Genebra, à qual o Brasil aderiu em 1965, se comprometendo a proteger os povos originários. Desse modo, a política oficial da União, em acabar com a tutela e “conceder” a “capacidade plena” aos nativos via decreto, era uma farsa, pois tinha como propósito o desrespeito à diversidade cultural e a apropriação de seus territórios (Félix *et al.*, 1978, p. 249-255).

No entanto, foi por meio dessa perspectiva jurídica, conjugada com o pensamento secular, ligado à dialética colonial, sobre a imagem negativa do indígena elaborada pelos europeus, que se sustentou todo o processo de assédio sistemático pela dinâmica do capital, segundo o qual os povos originários eram considerados inimigos do “progresso” e do “desenvolvimentismo”, tendo todo o aparato da União para sua integração e expropriação. Paralelamente a isso, a partir da década de 1960, o estado de Mato Grosso tornou-se um imenso laboratório internacional de pesquisa científica, com o desenvolvimento do denominado *Harvard Central-Brazil Research Project* (Projeto do Brasil Central da Universidade de Harvard), um programa bilateral de estudos que envolve sociedades indígenas do Brasil Central, principalmente voltado aos grupos Jê do Norte, no campo da antropologia, segundo a referência da antropóloga Lux Boelitz Vidal (1977).

No que concerne ao panorama do mundo ocidental das artes, o historiador Hobsbawm (1995), afirma que, a partir da década de 1960, houve uma crise nas correntes mais vanguardistas, afetadas pelo emprego de novas tecnologias e de formas inovadoras de expressar a realidade; conjugado a isso, surgiu também um movimento de reação às convenções da crítica euro-americana, ao sistema das artes e ao valor das obras (Hobsbawm, 1995). Segundo complementa o historiador de arte David McCarthy (2002), imergiram no meio artístico manifestações de pensamentos contestatórios ao sistema de dominação hegemônica, envolvendo o cenário político e a crítica de arte, o que revelou as contradições acerca da cultura dos ambientes urbanos impostas tanto pelo imperialismo norte-americano quanto pelo londrino por meio da “*pop-art*” – termo empregado pelo crítico de arte inglês

Lawrence Alloway, em 1954 (Calirman, 2013, p. 160) e que consta nos trabalhos de Irigaray.

Esse movimento foi fortemente massificado na Inglaterra, no território norte-americano e internacionalizou-se nos demais países do Ocidente, a exemplo do Brasil, atraindo de modo significativo a atenção dos espectadores, gerando neles uma estranheza pelo teor político e filosófico. Em consonância ao pensamento do historiador de arte Simon Wilson (1975), esse estilo pictural tinha como tema a apropriação de elementos presentes no cotidiano e no entorno urbano, industrial e do consumo, só que colocados em outro contexto visual (Wilson, 1975). Paralelamente, o registro mecânico visual ganhou enorme projeção (Kossoy, 2012) e o seu emprego no meio artístico fez surgir, segundo os estudos de Linda Chase (1973), o “Hiperrealismo”, que genericamente recebeu, pelo então defensor e colecionador de arte, o nova-yorkino Louis K. Meisel, em 1968, a denominação de “fotorrealista” (Letze, 2013). Oriundo da mídia, esse estilo pictórico nasceu no território norte-americano e possibilitou aos artistas a criação de suas pinturas a partir da fotografia com uma nova forma de ver, modificando a percepção do real (Chase, 1973). Esse exercício plástico se notabilizou nas belas artes estadunidenses, identificada como Realismo Radical, e foi apropriada por diversos artistas aqui no Brasil (Zanini, 1983), dentre eles Irigaray. Cumpre observar também, que o emprego da fotografia possibilitou a ampliação de novos horizontes nas artes plásticas e a historiografia ganhava um novo documento (Kossoy, 2012, p. 29). Nessa mesma conexão, a filósofa norte-americana Susan Sontag, pontuou o seguinte a respeito do triunfo da fotografia: “Mais importante do que a questão de ser ou a não a fotografia uma arte é o fato de que ela anuncia (e cria) ambições novas para a arte” (Sontag, 2004, p. 164 e 165).

Já na conjuntura brasileira, constata-se que entre 1971 e 1975 ocorria um certo esvaziamento da produção artística mais radical da vanguarda advinda do eixo sul-sudeste, em grande parte, por conta da asfíxiante e violenta repressão no Brasil, justamente quando ocorreu o boom do mercado de consumo. Mesmo nesse contexto de terror e de opressão cultural imposto pelo regime “empresarial-militar”, coube ao insurgente Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), laboratório da efervescência da vanguarda carioca, enfrentar, de fato, a fase mais repressiva no país. O MAM-RJ inovou nos critérios de seleção das obras, sem o emprego de indicação de artistas e

sim pela adesão espontânea, e contou com a participação especial da crítica de arte de Mato Grosso, Aline Figueiredo, atuando como coordenadora da Comissão. O objetivo desse evento do MAM-RJ era contemplar novas linguagens da arte brasileira antes repelidas pelos grandes centros, com exposições de jovens artistas, oriundos de outras regiões do país, nascidos na década de 1940, cujos trabalhos artísticos surgiram e/ou ganharam evidência entre os anos de 1970 e 1975. A exposição foi denominada de ciclo Arte Agora I/Brasil 70-75 e ocorreu entre março e abril de 1976, no MAM-RJ. Clóvis Irigaray, com o objetivo de descentralizar a arte regional e de Cildo Campos Meireles – o “artista guerrilheiro” (Freitas, 2013, p. 231), que aderiram ao movimento e apresentaram seus escritos-plásticos (Pontual, 1976).

No período já estava em vigência o Ato Institucional número 5, o AI-5, instituído em 13 de dezembro de 1968. A partir de então, as práticas de censura, prisões, torturas, desaparecimentos e assassinatos se tornaram políticas de Estado em desfavor dos denominados “subversivos”, considerados inimigos internos do regime. Em resposta aos atos de tirania estadual, no contexto dos anos de 1965, 1970 e 1975, grupos de artistas e de intelectuais passaram a expressar formas de enfrentamento e de contra-ataque ao sistema ditatorial, usando e apropriando-se de diferentes suportes, como no caso do movimento da Tropicália, da “contra-arte”, ou “Arte de Guerrilha”, conforme os estudos do historiador de arte Artur Freitas (2013) e, por fim, da “Marginália”, que de acordo com o historiador Frederico Coelho, sagrou-se a partir de 12 de dezembro de 1968 (Coelho, 2010, p. 171).

É nesse sentido, que a série “Xinguana”, de 1975, de estilo artístico hiper-realista, configura um modelo de engajamento político, uma força artística de oposição ao poder ao mesclar esses fenômenos que aconteceram no cenário regional, nacional, internacional e foram responsáveis por colonizar o imaginário do Irigaray. Esses documentos visuais – o conjunto dos dezoito trabalhos no total - resultam de um grande esforço do artista a serviço do Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP), ligado à Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), para combater o discurso governamental e o conservadorismo intelectual da região. Ao ir além, tem-se em suas imagens, a construção e visibilidade da linguagem iconográfica de tipos humanos, no processo de formação da diversidade cultural, com sua identidade regional desfrutando de plena autonomia cultural, linguística e protagonismo e inseridos na partilha para desfrutar dos bens industriais, restritos ao universo da

classe burguesa. Em suas obras, mesmo nesse contexto de barbárie, os nativos sobrevivem, permanecem e continuam como indígenas, com sua cultura de forma autônoma, desde que existentes as “[...] condições artificiais de intervenção protecionista [...]” (Ribeiro (1970, p. 445). Para tanto, o artista lança um novo olhar com apelo artístico e sensível à nação indígena Juruna, localizada na reserva do atual Território Indígena do Xingu (TIX), interior de Mato Grosso. Suas obras têm como elemento-chave a mesma prática de pintores consagrados como “[...] Bacon, Delacroix, Turner e Picasso [...]” (Sontag, 2004, p. 162), ao fazer uso de subsídios visuais na composição de suas pinturas.

Então, para apresentar as reflexões propostas por este artigo, dividiu-se em duas partes. Primeiramente, apresenta-se o autor da série “Xinguna” e sua trajetória artística nas circunstâncias do Brasil sob a ditadura “empresarial-militar”. Já na última, procura-se compreender a explicação histórica do discurso embutido na imagem de Irigaray com a mulher Juruna de Mato Grosso. Percebe-se que há uma mensagem crítica a um conjunto de visão já cristalizada no imaginário social, um pensamento lúcido por meio de um documento iconográfico e histórico visual. Neles o artista plasmou uma contestação estética e política com elos formais com os pensamentos radicais de seu tempo, que abordaram os tipos humanos locais no processo de formação da identidade regional e sua necessária e obrigatória composição simbólica no mosaico da diversidade cultural nacional.

O precursor de “detalhes do Xingu”

Clóvis Hugueneu Irigaray, o Clovito, nasceu em 23 de março de 1949, em Alto Araguaia, município do interior de Mato Grosso, e faleceu no dia 3 de abril de 2021, com 72 anos de idade, em Chapada dos Guimarães/MT – uma perda inestimável ao universo artístico-cultural –, deixando um enorme legado à arte contemporânea mundial. A causa do óbito não foi revelada. Sabe-se, a princípio, que o artista fazia tratamento de enfisema pulmonar e durante algum tempo de sua vida ficou internado em clínicas psiquiátricas (Ribeiro, 2014). Descendente de indígena por parte de sua avó materna e avô paterno, desde criança, com seus três anos, já demonstrava uma inclinação para confeccionar desenhos, como no caso do autorretrato de seus pais. Já com seis anos, manifestou ser pintor, inspirado na figura materna (Bertoloto,

2001). Durante a infância, manteve forte relação com os preceitos do catolicismo salesiano, os quais foram assimilados no meio familiar. Por esse motivo, e seguindo essa tradição, “[...] Irigaray, que vem de uma família católica, tem suas primeiras manifestações ligadas ao sacro ainda no colégio, quando ganhou um prêmio “[...] com o Retrato de Cristo” (Bertoloto, 2001, p. 14), em 1963, no Ginásio Padre Carletti (Alto Araguaia). Já em 1967, ingressou na Faculdade de Direito, em Campo Grande, mas não chegou a concluir o curso e, ao mesmo tempo, criava seus desenhos fantásticos.

A partir de abril de 1968, contatou a recém-criada Associação Mato-grossense de Artes (AMA), também em Campo Grande, que estava sob presidência de Aline Figueiredo, e alterou o seu estilo pictural. No currículo, o artista coleciona participações em várias exposições promovidas por essa associação, e se tornou conhecido nos polos artísticos paulistanos com a primeira exposição coletiva denominada “5 Artistas de Mato Grosso” –, integrado por Adelaide Vieira, Clóvis Irigaray, Hilton Silva, Humberto Espíndola e Jorapimo, ocorrida na Galeria Cine Belas Artes, em São Paulo, entre os dias 11 e 30 de agosto de 1968, às 21:00 horas (Secretaria de Educação..., 1975, p. [16-24]).

Consta também, a presença de Irigaray, em outubro de 1968, na homenagem à data de aniversário do então jornalista Assis Chateaubriand, mais conhecido por Chatô, um grande magnata da mídia nativa brasileira - falecido em abril de 1968. Esse acontecimento se deu na Galeria de Arte do jornal Diário da Serra, localizada na avenida Afonso Pena, número 323, em Campo Grande, Estado de Mato Grosso, quando ainda uno, tendo à frente a importante figura de Aline Figueiredo, incumbida pela coluna de artes plásticas do referido periódico. O evento foi realizado pela AMA, com a exposição de “sete artistas mato-grossenses” dentre eles estava a personalidade de Irigaray (Significativa..., 1968). Ainda em 1968, o caráter inventivo de Irigaray participou de outra coletiva regional, no XXIII Salão Municipal de Belo Horizonte, em Minas Gerais (Póvoas; Figueiredo, 1976, p. [03]).

Houve, ainda, outras participações em espaços artístico-culturais, como a que ocorreu em 1969, quando expôs em Belo Horizonte, na II Exposição Nacional da Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB). No mesmo ano, em 1969, participou do XVIII Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, na sessão de desenho e artes gráficas. A produção de Iri-

garay para esse evento foi intitulada “A vida e víscera (ideografia s/ papel)” (Ministério da Educação..., 1969, p. 56).

No ano de 1970 figuram mais dois relevantes eventos no currículo do artista e de seu grupo. O primeiro foi a participação em junho na Galeria Goeldi, no Rio de Janeiro, com a exposição intitulada “4 artistas de Mato Grosso”. Já o segundo ocorreu em agosto do mesmo ano, quando Irigaray, em conjunto de artistas notáveis apresentaram 139 obras no evento batizado de “Panorama de Artes Plásticas em Campo Grande”, que ocorreu no Centro Beneficente Português. Segundo Figueiredo (1975), esse acontecimento das artes visuais foi um dos maiores já realizados no referido Estado (Secretaria de Educação..., 1975, p. [16]).

Irigaray esteve na Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), no Rio de Janeiro, em 1971, com a exposição “5 Artistas de Mato Grosso” organizada pela AMA (Póvoas; Figueiredo, 1976, p. [3]). A partir de 1º de março de 1973, foi professor substituto no ensino médio “Símbolo Inicial”, no município de Alto Araguaia (Mato Grosso, 1973, p. 2) e nomeado para ocupar o cargo de Subsecretário Municipal, em 20 de março de 1973, também na cidade natal, conforme o Decreto nº 04/73 (Estado de Mato Grosso..., 1973). Já em 1974, participou com outros artistas de Mato Grosso da Bienal Nacional – 74 de São Paulo (Fundação Bienal de São Paulo, 1974, p. 62). Sobre os trabalhos dessa época, antes da produção da série “Xingua-na”, de acordo com o crítico de arte Roberto Gonçalves Pontual, em 1971, o artista fazia “[...] desenho em outro mundo, regressando às defesas da visceralidade intrauterina [...]” (Secretaria de Educação..., 1975, p. [24]), o que teria paralelo com as produções de pintores como o “[...] holandês Hieronymus Bosch, o italiano Giuseppe Arcimboldo e o artista brasileiro Marcelo Grassmann, que com suas gravuras do mundo fantástico descreviam monstros, demônios e fantasmas” (Secretaria de Educação..., 1975, p. [34]).

Com a fundação do Museu de Arte e Cultura Popular (MACP), em janeiro de 1974, no *campus* da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), a “Universidade da Selva”, localizada na capital Cuiabá, ao norte do estado mato-grossense, próxima à sede administrativa do Executivo do Estado, que objetivava se tornar um laboratório de estímulo contínuo, atuando como um polo difusor da produção artístico-cultural regional. No entanto, por determinado período, o MACP ocupou espaços improvisados na recém-criada

“Universidade da Selva”, e foi nesse período que Irigaray passou a integrar os trabalhos dessa instituição (Figueiredo; Espíndola, 2010), por meio de um contrato celetista, cuja vigência se deu entre 1974 até 1978. Assim, constituiu-se como um dos membros da primeira geração de artistas e pilar de sustentação do museu (Figueiredo, 2014).

A direção do MACP estava sob a incumbência do jornalista e pintor muralista – de prestígio internacional, o campo-grandense Humberto Augusto Miranda Espíndola, criador da contestação político-artística, de temática da “bovinocultura”, confeccionada numa perspectiva marxista, de modo crítico e metafórico, seus trabalhos tiveram participação na “XXXVI Bienal em Veneza (Itália, 1972)” (Moraes, 1981, p. [13]). Espíndola apropriou-se conscientemente e/ou não de práticas artísticas e de fatos históricos com os quais plasmou sua famosa figura do “boi-homem”, personagem místico investido de poder, que remonta ao período do Brasil Império, já que o mesmo também foi elaborado com o formato político-contestatório pelo então jornalista e caricaturista ítalo-brasileiro, Angelo Agostini (1843-1910) (Agostini, 1886, p. [1]). Ademais, é importante salientar que durante sua formação em jornalismo no Paraná, Espíndola, por meio de seu professor Carlo A. Barontini, conheceu os trabalhos do artista russo contemporâneo Wasily “Kandinsky” (Vargas, 2021, p. 64), considerado o mentor da arte abstrata, com desenhos ao estilo analítico, construtivista e geométrico. Kandinsky usava cores do universo popular e integrou o corpo docente na lendária escola de Bauhaus, na Alemanha, símbolo da arte racionalista, ao lecionar o curso de “[...] pesquisa de linha de tensão [...]”, até o seu fechamento, que ocorreu em 1933 pelos nazistas (Argan, 2005, p. 61-64).

A orientação e a colaboração do pintor Espíndola foram imprescindíveis nas produções de Irigaray, não apenas introduzindo-o aos ideais do marxismo, como também por ser um conhecedor do estilo artístico hiper-realista, que surgiu e se massificou na América do Norte, notadamente nos Estados Unidos. Espíndola, assim, estava familiarizado com a estrutura do cenário artístico nova-iorquino, com a *pop-art*, com a arte geométrica, figurativa, concreta, com as práticas dos artistas cinéticos soviéticos e em consonância com as diretrizes do MACP. Com base nesses aportes, Espíndola reorienta o estilo artístico de Irigaray, para notabilizar sua narrativa visual, com o uso da *pop-art* e o estilo hiper-realista a brasileira sobre o indigenismo. O emprego dessa temática estava atrelado a uma das diretrizes do MACP, re-

lacionado ao quarto programa sobre o indigenismo. Em referência a essa norma, o artista passou a ressaltar a beleza e o gozo de viver dos nativos (Figueiredo, 1985), devido aos drásticos efeitos da integração compulsória na sociedade nacional (Ribeiro, 1970), e por conta “[...] de uma política obscura e temerária de integração [...]” (Figueiredo, 1985, p. 130 e 131), voltada aos interesses de economia de mercado e do turismo (Ribeiro, 1970). A eleição do indigenismo e o emprego do gênero “hiper-realista” nesse ciclo de produção determinou sua projeção e notoriedade nas artes plásticas (Secretaria de Educação..., 1975, p. [35]). Mas, de início, Irigaray relutou em aceitar a denominação hiper-realista em seus trabalhos artísticos (Índios, Tema de..., 1975, p. [10]).

Constata-se em Irigaray, a apropriação de certas práticas do universo social e artístico-cultural em que estava inserido, em conjunto com a orientação que recebeu de Espíndola, que já se dedicava a uma pesquisa sobre o indigenismo na capital de Pernambuco, Recife. De acordo com as documentações desse período, sabe-se que, conforme uma entrevista ao editorial do Diário de Pernambuco, de 24 de julho de 1973, Espíndola afirmou que iria ineditamente: “[...] realizar para a Universidade, um catálogo, um trabalho para o ‘Museu Rondon’, onde pretendo abordar o assunto museu e o tema indigenismo, de uma forma totalmente nova aqui no Brasil” (Etnografia..., 1973, p. 02). Então, desde 1973, Espíndola já pesquisava o tema indigenismo com uma visão marxista da arte, e essa experiência foi determinante na gestão do MACP, que desde sua fundação, no ano de 1974, desenvolveu diversos trabalhos artísticos ligados à vanguarda mais radical no Brasil e ao indigenismo. Dentre elas destacam-se a apresentação de importantes artistas ligados à “Arte de guerrilha”, como, por exemplo, de Cildo Meireles, com a exposição “Sal sem Carne” e “Casos de Sacos”, que ocorreu entre 17 e 30 de junho de 1975 (Figueiredo; Espíndola, 2010, p. 42). No trabalho “Sal sem carne”, de 1975, Cildo abordou a temática indígena em uma perspectiva diferente, recorrendo aos efeitos sonoros e sinestésicos, pois, ao fazer uso de um disco de vinil – *long play* (LP) –, onde gravou as tensões entre os não indígenas, neste caso, os colonizadores brancos, com os indígenas.

Além de outras proposições plásticas, abordando a temática indigenista, como no caso do artista Valdir Sarubbi, que ocorreu entre 14 de junho e 15 de julho de 1974, a de Conceição Freitas da Silva, escultora mato-grossense responsável pela confecção dos bugres em madeira, apresentados entre 24

de julho e 12 de agosto de 1974. Já em junho de 1975, realizou-se a participação especial de Rubens Gerchman, adepto do estilo linguístico da *pop-art* norte-americana, e que passou a inserir em sua produção plástica, uma análise sobre a realidade social e o meio urbano (Zanini, 1983). Edival Ramosa, que entre 25 de agosto e 15 de outubro de 1975, esteve na capital de Mato Grosso, e apresentou sua exposição no MACP, tendo o indígena como tema central (Figueiredo; Espíndola, 2010, p. 74 e 75). Todas essas exposições foram realizadas em Cuiabá, no MACP – nas instalações do então Bloco de Tecnologia da UFMT.

Nas grandes metrópoles, como no caso do eixo Rio-São Paulo, trabalhos com a temática do indigenismo, empregando a fotografia e cartões postais estavam em evidência. Menciona-se aqui o desenvolvimento do processo crítico-criativo do artista Glauco Rodrigues, com a série “Pau-Brasil” (Pontual, 1975, p. [10]), a carioca Anna Bella Geiger (Pedrosa; Toledo, 2019), a suíça Claudia Andujar, em conjunto de seu esposo, o fotógrafo George Love retratando os Yanomami (Nogueira, 2019). Nessa esteira de produção figuram também as obras da carioca Lygia Pape, com os Tupinambá e os Kayapó do Xingu (Ortega, 2004). Não olvidando das produções-plásticas do então *design* gráfico Aloísio Magalhães, a serviço do Banco Central e da Casa da Moeda, ao introduzir, em 15 de novembro de 1972, na comemoração do sesquicentenário (cento e cinquenta anos) da Independência do Brasil, uma experiência estética e gráfica inédita, com tipos humanos, a exemplo dos nativos, constituindo a formação da identidade nacional, em um dos símbolos monetários nacionais, como no caso, da cédula de Cr\$ 500 (quinhentos cruzeiros) (Fernandes, 2011, p. 40).

Voltando um pouco na linha do tempo, em maio de 1968, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), inaugurou a exposição com as obras de Frans Post e Albert Eckhout patrocinadas pelos governos do Brasil e da Holanda (Lima, 1968, p. 2). O prestigiado pintor holandês Eckhout, denotou naturezas-mortas e, principalmente, tipos humanos da costa da capitania de Pernambuco, entre 23 de janeiro de 1637 a 1644, período de domínio colonial holandês no Brasil (Brienen, 2010). Nessa coleção, os indígenas e africanos foram plasmados de modo singular, destoando ao pensamento dominante à época. Não se vê nesse acervo visual de Eckhout, os tipos humanos submetidos em situações degradantes – como, por exemplo, de torturas, de maus tratos e do emprego da mão-de-obra forçada –, como fizeram

de maneira muito natural os pintores católicos e consagrados desse período. Pelo contrário, o holandês – que, por sinal era protestante – inseriu os humanos dos trópicos, com identidade multicultural, no cotidiano, de maneira digna, utilizando, se apropriando e incorporando os trajes e os utensílios que eram símbolos de figuras aristocráticas do universo europeu. Esse exercício plástico visual tinha por objetivo demonstrar à elite política e aristocrática europeia o sucesso da poderosa e bem-sucedida mudança cultural da missão holandesa do Conde Johan Maurits van Nassau-Siegen, na capitania de Pernambuco (Brienen, 2010, p. 85).

Nota-se que essa transformação estilística e formal de Irigaray, aconteceu na efervescência com a temática indígena no meio artístico brasileiro, em um período em que tudo poderia ser apropriado pelos artistas, um aspecto que doravante se tornou característica das práticas artísticas internacionais (Favaretto, 2015). Além disso, estava no auge os conflitos com povos vernaculares no estado de Mato Grosso, e já na vigência da completa implementação da ditadura empresarial-militar, que se estabeleceu quando da promulgação do AI-5, em dezembro de 1968. Por essa razão, conforme avaliação da crítica de arte Aline Figueiredo e do pintor Humberto Espíndola, Irigaray “[...] pode ser considerado como um dos precursores da modernidade nas artes plásticas no Estado [...]” (Figueiredo; Espíndola, 2010, p. 146). Essa ponderação de Espíndola e de Figueiredo, quanto ao exercício investigativo plástico de Irigaray, faz perceber e evocar certo paralelo com as práticas do Movimento Modernista com a exponencial publicação da obra “O Manifesto Antropofago”, de Oswald de Andrade, no ano de 1928, conforme detalhes mais adiante.

Então, tendo em conta esses acontecimentos, se percebe que em 2 de janeiro de 1975, ocorreu a apresentação de Irigaray abordando a temática indigenista, com a obra denominada “Detalhes-Kayapó tomando um cafezinho”, na exposição “Panorama de Artes Plásticas em Mato Grosso” (Secretaria de Educação e Cultura, 1975, p. [31, 35 e 60]). Em 15 de maio de 1975, o jovem artista apresentou na seção “Desenhos e Artes Gráficas” três obras, sendo denominadas de Detalhes do Xingu I, II e III, utilizando a técnica lápis sem papel, no XXIV Salão Nacional de Arte Moderna (Ministério da Educação..., 1975, p. 51), que ocorreu na sobreloja do Palácio da Cultura, atual Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. Por fim, com base no recorte temporal deste artigo, no dia 13 de agosto, às 21:00 horas, na renomada

galeria Guimar (do então “Senhor Bienal”, o prestigiado organizador de bienais em São Paulo – Guimar Morelo), localizada na rua Haddock Lobo, número 856, no Jardim Paulista, São Paulo capital, que Irigaray apresentou suas obras em uma mostra individual. Essa coleção fornece uma contribuição crítica ao universo cultural, portadora de reflexões artísticas e históricas sobre os diversos níveis de realidade da geografia nacional, com destaque ao Brasil Central, em especial aos indígenas do estado de Mato Grosso participando e desfrutando dos benefícios do processo de desenvolvimento do mercado de consumo transnacional.

Paralelo a isso, ressalta-se que os irmãos Villas Bôas e o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso (IHGMT) eram os responsáveis pelo Parque Indígena do Xingu (PIX) (Machado, 2009, p. 86), considerado a reserva de proteção da vida “selvagem”, segundo o *slogan*, ou melhor, a “vitrine da política indigenista brasileira” (Missionário diz que..., 1973, p. 18). O governo federal, à época dos fatos, buscava de forma obsessiva desconstruir a imagem negativa do Estado brasileiro em escala internacional, segundo a qual se praticava genocídio dos indígenas. Na conjuntura desses acontecimentos a nível global, nacional e regional, o desenhista mato-grossense foi reorientado em sua linguagem pictórica, muda o teor artístico e a elabora com primor e engajamento, consagrando-se nas artes plásticas. O estilo artístico de seus desenhos usado na série “Xinguana”, como dito anteriormente, é o hiper-realista, e que recebeu a seguinte definição, conforme os estudos do semiólogo e filósofo italiano Umberto Eco (1989):

O Hiper-realismo denuncia o fato de que a realidade, como estamos habituados a vê-la, é efeito de uma manipulação mecânica: e, em consequência, torna pública a própria falsidade programática. O Hiper-realismo, o Irrealismo, o Pictoricismo de Estado e o Academicismo da pintura nazista procuram, em vez disso, fazer com que todos acreditem na realidade que representam. A falsidade não é declarada, é exercitada sub-repticiamente. O Hipo-realismo é mentiroso porque quer fazer-nos crer que diz a verdade, enquanto o Hiper-realismo põe logo às claras o fato de que está dizendo mentiras. Esta é a grande diferença entre os dois (Eco, 1989, p. 58).

À luz dessa citação, pode-se dizer que a produção plástica de Irigaray se ancora em dois planos. No primeiro, o artista manipula o discurso político

dominante empreendido pela ditadura brasileira, quando menciona a redoma de “preservação” de vidas autóctones com a criação do Parque Indígena do Xingu (PIX), como território natural dos indígenas. A propaganda governamental trazia todos os elementos de um processo de integração nacional dos nativos na sociedade urbana, embutidos no ambicioso projeto político da reserva de promoção da “proteção” da vida “selvagem”, conforme noticiado nos grandes editoriais da época.

No entanto, o artista tornava visível que a narrativa oficial do governo brasileiro era uma farsa, pois estava aparelhada pela classe dominante branca, com sua hostilidade, desprezo, intolerância e horror aos nativos do Brasil Central, uma vez que os proibia de viverem possibilidades na sociedade nacional como qualquer outro cidadão amplamente amparado em todas as fases da integração. Esses aspectos da realidade brasileira, colonizaram seguramente o imaginário do artista mato-grossense Irigaray, e foram responsáveis pela transformação da temática de sua comunicação visual, ensaiando e antecipando uma nova realidade contra o horror da asfíxiante repressão. A partir de então, o artista revolucionou, engajou e elegeu a práxis social indígena como assunto de sua obra serial, tornando visível, ao público, um mundo de incontáveis possibilidades sobre os nativos.

Juruna no topo da hierarquia social

O desenvolvimento técnico, junto com o engajamento inicial do pensamento-plástico visual de Irigaray, com a temática hiper-realista e indígena, começou nos anos de 1974, 1975 e 1976. De 1976 em diante, o ciclo de produção artística foi interrompido e retornou somente em 1984 (Retros (ex) pec (ta) iva, 1984, p. [17]). A escrita com desenhos e a inserção de ilustração aumentada, com cortes e aproximações de subsídios fotográficos, tiveram início em meados de 1974, resultando na apresentação de 2 de janeiro de 1975, na exposição “Panorama de Artes Plásticas em Mato Grosso” (Secretaria de Educação..., 1975, p. [31-35- 60]). Meses depois, o artista participou do XXIV Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e recebeu a seguinte avaliação do crítico mineiro Frederico Morais, ao publicar em sua coluna de Artes Plásticas o seguinte:

Clóvis Irigaray busca uma síntese difícil, mas curiosa e mesmo fascinante: o hiper-realismo aplicado ao levantamento de uma cultura indígena. Nos seus quadros vemos cortes e aproximações fotográficas de índios em atividade cotidiana e prosaica (Morais, 1975, p. 31).

Em agosto de 1975, o editorial da Folha de São Paulo trouxe informações sobre a primeira mostra individual, na capital paulista, do jovem Irigaray, com 26 anos de idade (Exposições, 1975, p. 39). A exposição, denominada genericamente, naquela época, de “Detalhes do Xingu”, foi considerada visionária. Apresentados pela crítica de arte Aline Figueiredo, os desenhos foram exibidos em 13 de agosto, às 21 horas, na renomada galeria Guimar. Meses depois, suas manifestações visuais foram prestigiadas em Cuiabá, pelo MACP, nas instalações do Bloco de Tecnologia da UFMT, conforme noticiou o jornal O Estado de Mato Grosso, em 23 de dezembro de 1975 (UFMT..., 1975, p. 8). As obras que compõem “Detalhes do Xingu” – ou “Xinguana” – ficaram expostas entre 18 de dezembro de 1975 e 31 de janeiro de 1976, fazendo parte da temática “Arte mato-grossense e indigenismo” (Figueiredo; Espíndola, 2010, p. 249). De acordo com o mesmo editorial, “Detalhes do Xingu” estava “[...] dentro da temática escolhida pelo Museu [MACP da UFMT] para este ano, cuja proposta era ‘Resultados Atuais do Elemento Étnico na Cultura Brasileira’. E,

Com o título genérico de “Detalhes do Xingu”, a mostra reúne 18 trabalhos, cuja característica principal é a procura intencional de uma aproximação com a realidade. [...] Irigaray situa o início de sua carreira em 1968, quando, sob influência de Humberto Espíndola, começou a compor um desenho, identificado como realismo fantástico, porque o artista representava répteis fantasmagóricos, à maneira de Grassmann (Índios, tema de..., 1975, p. [10]).

Dentre os dezoito estudos-plásticos, o presente artigo analisa a obra confeccionada por Irigaray no aspecto de uma nativa de Mato Grosso, que está inserida no universo do consumo e desfruta de objetos de luxo da sociedade nacional. O desenho abaixo não tem título (Figura 1), e conforme consta essa fonte documental, toda ela foi impressa em preto e branco. Ge-



Fonte: (Figueiredo, 1979, p. 211).

Figura 1 – Clóvis H. Irigaray, obra sem título, técnica de desenho.
Impressa em preto e branco – 1975

ralmente, suas obras são coloridas. Salienta-se também que não foi possível saber a respeito de sua localização e suas dimensões.

Na iconografia acima, vemos uma mulher indígena, por sinal, nua e descalça, no interior de um carro oriundo do cotidiano urbano. Sentada sozinha e com a cabeça levemente inclinada para baixo. Na extensão de sua nuca há um adorno que prende seus longos cabelos. Já na orelha figura algo pendente que não foi possível identificar. Ela ocupa o espaço do banco do passageiro e com uma de suas mãos está levantando a tampa do cinzeiro, localizado na porta traseira. Já a outra mão, está repousada e com as pontas dos dedos toca o estofado da poltrona. O conjunto desses detalhes chamam a atenção porque não se trata, por assim dizer, de um simples automóvel, mas de um ícone do consumo, um modelo de alto luxo, o primeiro *full size* brasileiro, restrito ao universo da classe média alta das grandes metrópoles. As características internas desse veículo de alta classe remetem, sem sombra de dúvidas, ao programa de investimento, de fabricação e lançamento do moderno *Gálexie* brasileiro, feito pela Ford Motors do Brasil S.A., na década de 1960.

Considerado pela crítica como o mais silencioso entre as marcas famosas e caras do mundo, a exemplo do Rolls-Royce e Mercedes Benz, o Ford Gálgaxie se destacava ao empregar novas tecnologias, possuindo um motor com 164 cavalos, direção hidráulica, ar-condicionado opcional, quatro portas, dispunha de um amplo espaço interno, maior conforto para até oito passageiros e mais um porta-malas superdimensionado. Além disso, o automóvel contava com uma excepcional área de visão, portando cinzeiros, tanto no painel, como na porta traseira. O estofado era todo confeccionado em vinílico, elemento de luxo, conforto e beleza, atrelado aos anos dourados e semelhante ao modelo 66 norte-americano.

De acordo com as campanhas publicitárias da Ford *Gálgaxie* sua fabricação tinha por objetivo “deixar as mulheres bonitas, ainda mais bonitas”, inserir “um novo elemento de beleza na paisagem brasileira”, já que era o “Gálgaxie: um estado de espírito. Um estilo de vida” (Manchete, 1968, p. 51). Isso é importante, uma vez que Irigaray fez uso justamente da imagem feminina para questionar tais afirmações. Esse automóvel de exponencial elegância foi amplamente utilizado como carros oficiais pela União, de alguns ex-presidentes do Brasil, como, por exemplo, a figura de Juscelino Kubitschek, e por executivos de grandes negócios. No início da década de 1970, a linha Gálgaxie ganhou dois novos modelos, o Gálgaxie 500 e o 73.

Galaxie: um estado de espírito.
Um estilo de vida.

Fonte: ((Revista) Manchete, 2 mar. 1968, p. 74-75).



Fonte: ([Revista] Manchete, 2 mar. 1968, p. 75).

Figuras 2 (p. 200) e **3** – Ford Motors do Brasil S.A.,
Gálxie: um estado de espírito. Um estilo de vida

Ao analisar a imagem, nota-se que Irigaray se apropriou da reprodução mecânica veiculada na revista *Manchete*, relacionada à propaganda do *Gálxie*, para elaboração de sua própria obra. Essa prática do artista faz lembrar a reflexão de Susan Sontag: “Hoje, toda arte aspira à condição da fotografia” (Sontag, 2004, p. 164-165). Nesse registro, o interior do referido veículo tem uma modelo branca, por sinal, usando um elegante vestido também branco, com plumas roxas. Os cabelos estão com um penteado sofisticado. A mulher está sentada no banco traseiro do automóvel, aparentemente apática, com a cabeça inclinada para baixo. Suas mãos estão paramentadas com luvas brancas, sendo que uma delas mexe no sincero da porta traseira e a outra figura sobreposta no banco traseiro. Por fim, a modelo em questão figura devidamente calçada. Apenas um adendo a respeito do registro fotográfico de interiores de veículos: tal prática é uma das particularidades da expressão artística hiper-realista, ao fazer parecer uma fotografia de objetos de consumo, a exemplo do automóvel, uma típica marca da cultura norte-americana (Letze, 2013).

Em sua apropriação artística, Irigaray fez algumas modificações ao deixar, por exemplo, a manivela do carro na posição inversa, assim como colocou no lugar da modelo branca, que era uma dama com roupas de luxo e que, geralmente, se senta no banco de trás do veículo *Gálxie*, uma mulher indígena, do interior de Mato Grosso. Ocorre que para confecção desse as-

sunto, Irigaray fez uso de um original fotográfico, de autoria do fotógrafo, documentarista e cineasta brasileiro, de origem alemã, Wolf Jesco von Puttkamer Filho (1919-1994), e que esteve entre os Juruna na década de 1960. A imagem que se vê abaixo está na obra dos sertanistas Villas Bôas, intitulada “Índios do Xingu”, publicada em 1975. Cumpre lembrar que toda a dedicação de Jesco com seus trabalhos etnográficos junto aos nativos brasileiros está atualmente sob a guarda do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA), da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-Goiás), denominado Centro Cultural Jesco Puttkamer. Com base nessa informação, depreende outro dado digno de nota: nessa foto de Puttkamer, e que serviu de referência para Irigaray, há em verdade a denotação de um menino, conforme vemos abaixo a imagem em conjunto da frase que está na legenda.



Foto: Jesco | Fonte: Villas Bôas; Villas Bôas, 1975, p. 72.

Figura 4 – Perfil de menino Juruna

Destarte, Irigaray, de maneira muito intrépida, mesclou em seu documento visual uma informação que não era nada fácil de ser aceita para o período. O tema era tabu e estava relacionado com o respeito à pluralidade e à diversidade humana na convivência social, por conta da infeliz e preconceituosa expressão hermafrodita – macho/fêmea, ou lésbicas, gays e ou bissexuais –, conjugado com as diversas formas de violência que eram submetidos aos grupos heterodivergentes, muito em voga na época, mas condição que o artista não tolerava. Fundiu e deu visibilidade às características do universo masculino e feminino num só corpo, vale dizer, de seres considerados marginais, no sentido de chocar a supremacia do universo burguês, pois a sociedade nacional considerava como uma aberração. Da mesma forma, como a classe dominante tratava os nativos, esse grupo minoritário também era vítima de preconceito e impedidos de estar nos espaços considerados socialmente mais elevados. Atualmente essa comunidade recebe a nomenclatura de intersex.

A junção desses elementos se comprova, porque Irigaray reuniu em sua obra, aspectos que coabitam os dois sexos. Tendo como base o testemunho fotográfico de Jesco de um menino da sociedade Juruna, evidente apenas pela leitura da legenda. Desse modo, Irigaray recorta e emprega essa cabeça com algumas modificações, e a insere no corpo de uma mulher nua, com os seios à mostra, cujo modelo pictórico não foi possível identificar. Assim sendo, a figura feminina, da etnia Juruna, dentro do carro de luxo estava com uma de suas mãos abrindo o cinzeiro, conferindo-lhe o *status* de *glamour* e, supostamente, desfrutando do melhor desse bem industrializado com valor muito elevado.

Mesmo com poucas informações que se possam atribuir à etnia, figuram algumas categorizações, ou melhor, existem três evidências circunstanciais que permitem perceber a identidade indígena nessa obra de Irigaray. Ainda que em preto e branco, e aparentemente, sem qualquer pintura corporal e facial, a comunicação visual de Irigaray apresenta alguns vestígios sobre o comprimento e o enrolado no cabelo longo, que aparecem na extensão da nuca, na cor branca. A partir dessa informação, e comparando-a com as demais fontes, e as imagens abaixo, conectamos os fios da realidade circundante desse período, lançando luz de mais dados objetivos dos Juruna. Primeiramente, com relação ao tamanho dos cabelos desse povo, verifica-se um argumento pertinente à referência do antropólogo Eduardo Galvão ao escl-

recer o seguinte sobre esse tema: “Os Juruna, homens e mulheres, usam o cabelo longo e repartido ao meio. Na frente, junto à raiz do cabelo, destaca-se um pequeno botão feito de um chumaço de sororoca, colorido de vermelho” (Galvão, 1952, p. 474).

Em concordância e comparação com as imagens abaixo indicadas, sendo que a foto colorida de Jesco foi colocada no modo espelho para ajudar a ver os detalhes, figura o segundo distintivo étnico, que é usado por meninos e meninas da sociedade Juruna. Esse enfeite recebe o nome de samana, que é feito de barbante, serve para prender os cabelos em eventos festivos tradicionais, a exemplo da festa da flauta, música cantada e ou na festa de “caxiri”¹⁰⁶. A sua confecção é realizada exclusivamente pelas mulheres e emprega os fios de algodão que envolvem a extensão do cabelo comprido na altura da nuca, tanto na foto de Jesco, como no desenho de Irigaray.



Fonte: (Figueiredo, 1979, p. 211).

Figura 5 – Irigaray, 1975



Fonte: Jesco | Fonte: Villas Bôas; Villas Bôas, 1975, p. 72.

Figura 6 – Menino Juruna.
[Foto espelhada do autor]

106 O caxiri ou caumi é uma bebida [em geral alcoólica] tradicional feita pelas mulheres e, muitas vezes, é misturada com batata-doce e deixada para fermentar. Também pode ser feita de milho e cará. Esta bebida é preparada dentro de uma canoa feita de um único tronco de madeira – landi ou amescla, construída especificamente para este fim. Dentro da canoa é depositada a massa de mandioca para fermentar. Quando pronta, toda a comunidade e visitantes podem consumi-la (Moura, 2022, p. 95).

Em outro registro fotográfico de Jesco – também colocado no modo espelho, que se vê abaixo –, com o mesmo personagem Juruna, temos a revelação de seu nome, Kaëba, conforme revela a atual pesquisa da antropóloga Marlene Castro Ossami de Moura (2022 p. 121). Em sua obra, Moura demonstra o adorno típico da etnia Juruna, que também vemos na produção plástica de Irigaray, principalmente quanto à samana, que envolve e amarra o cabelo comprido do menino Juruna e aparece na parte da nuca.

Figura 7 –
Kaëba Juruna.
[Foto espelhada
do autor].



Foto: Jesco | Fonte: Moura, 2022, p. 121.

Já a terceira peculiaridade cultural original dessa etnia, em concordância e comparação com o registro fotográfico de Jesco, aparece embaçada na obra de Irigaray, se comprova quando da presença de mais dois adornos preferidos dos Juruna também usados na cabeça. Trata-se de algo bem ao meio da cabeça da nativa, conhecida como “atutahá”, que muito se assemelha aos adornos plumários desse povo, conforme a recente pesquisa da linguista Cristina Martins Fargetti, de 2021 (Fargetti, 2021, p. 95). Percebe-se, que há um certo relevo bem na testa da(o) indígena. Esse dado também tem paralelo com o contexto cultural da indumentária Juruna, que recebe o nome de “atxupã”. Ambos os adornos são utilizados para eventos festivos de longa duração que ocorrem na aldeia (Fargetti, 2021, p. 95). Levando em conta esses dados encontrados de tal maneira da obra de Irigaray, como na de Jesco e, de

acordo a contemporânea investigação de Fargetti, 2021, pontua-se o seguinte sobre os adornos do povo Juruna:

Adorno plumário para cabeça, característico do povo juruna, que tem sido observado em uso em outros povos como os kayapó. É constituído por uma fileira de plumas de aves brancas (em geral, de pato doméstico), chamada *atutaha*, afixadas na risca do meio dos cabelos com resina da árvore amescla – *kadika* (*Protium heptaphyllum*). Finalizada com um chumaço de algodão vermelho, arredondado, na testa, no final da risca do cabelo, *atxupã*. No passado, quando os juruna moravam no Pará, no lugar desse chumaço era utilizado o arilo da sororoca ou também chamada banana-brava-da-mata (*Heliconia* sp), que é vermelho e tem a aparência de um chumaço de fios. Na região em que vivem, sua produção pode ser menor, apenas em uma época do ano, por isso teria sido substituída. O adorno é utilizado em ocasiões de festa, e tem longa duração, sendo retirado da cabeça apenas com o uso de óleo de inajá – *uxa* (*Attalea maripa*), uma vez que a resina de fixação não é solúvel em água (Fargetti, 2021, p. 95; grifos no original).

Com relação à ausência de pinturas corporais e faciais na personagem do artista, não foi possível obter dados mais concretos a respeito. Por seu turno, não podemos esquecer que também na fonte primária de Jesco não há pinturas faciais, apenas foi mantido o adorno na testa, as plumas na cabeça e o enfeite de barbante no cabelo comprido. Porém, acredita-se que o nu da mulher é a exposição de corpos em situação de vulnerabilidade, de marginalidade e visto pela sociedade nacional meramente como objeto, mas que agora está na sua melhor versão, ocupando os espaços de *glamour*. O registro visual da nativa foi realizado de modo proposital. Primeiro, ao colocar a Juruna, considerada pela sociedade nacional como “inumana”, “atrasada” e ou “incompleta” (Junqueira, 1991), ocupando o espaço no banco traseiro de um veículo de alto luxo. Nesse sentido, o exercício plástico de Irigaray objetivava chocar o mercantilismo burguês, os circuitos artísticos e a tradição. Não apenas isso, seu agir artístico abordando seres invisíveis, com um “tônus político”, operava no imaginário social, com uma reflexão e de questionamento a respeito da realidade na sociedade industrial (Canongia, 2005). Ao fazer essa inserção plástica da nativa, o artista deu visibilidade, liberdade, protagonismo, dignidade e, precipuamente, autonomia ao colocar uma representante

dessa sociedade ocupando os espaços, consumindo o melhor do consumo e dos atrativos econômicos feitos à classe dominante, bem à maneira antropofágica de Oswald de Andrade (1928), de devorar o melhor do consumo. Ademais, condicionou à Juruna um estilo de vida, uma nova possibilidade de experimentar, de desfrutar das possibilidades de conforto e aparato que a mais alta tecnologia do mercado automobilístico oferecia naquele período para o consumo e que era proibido de viver.

Segundo e último: o programa visual de Irigaray não se centrou somente em explicitar uma mentira e as manipulações mecânicas engendradas pelos grupos dominantes, conforme o emprego do estilo artístico hiper-realista, conjugados com algemas das características do corrente da *pop-art*. O objetivo angular do artista foi muito além do questionamento desses esquemas hegemônicos, visto que propunha de modo duplo apontar o problema e uma possível solução por meio do exercício retilíneo pedagógico-didático, histórico e político-social. Irigaray imprimiu no imaginário coletivo, seja para o(a) leitor(a) letrado(a), seja para o leitor(a) comum, uma nova configuração com diferentes níveis do nativo Mato Grosso, sob os aspectos culturais, econômicos e atrelados ao status jurídico e disputou os espaços considerados dominantes na sociedade industrial.

E “sem medo de errar”, tendo como base a referência de Junqueira (1991), a obra de Irigaray tem, sim, por finalidade questionar e modificar a percepção do real, ao dessacralizar o costume e “desestabilizar o hábito” (Canongia, 2005) da desumanização, da hostilização, do preconceito, do desprezo contra os ameríndios e de outros grupos atrelados à diversidade e à pluralidade sexual. Em síntese, Irigaray na reelaboração de seu desenho, com base nesse registro visual de Jesco e de revistas populares, mescla hábitos e costumes de pessoas da alta sociedade e das que eram consideradas marginais. Com isso, o artista demonstra estar, sem sombra de dúvidas, devidamente comprometido politicamente com essas minorias e, claro, objetivava provocar e afetar a classe dominante tradicional. Portanto, dá vida, visibilidade e preconiza a ideia indigesta de direitos iguais para seres oriundos daquilo que é considerado subcultura marginal, antes invisíveis, apagados e proibidos pela mídia e pela sociedade nacional de viverem e de desfrutarem do prazer – burguês, associado ao luxo e ao consumismo –. Isso faz evocar que o artista conectou e refletiu a respeito de uma súbita transformação que estava ocorrendo nesse período no Ocidente, tanto no meio social, quanto sexual e cul-

tural. Ao considerar os estudos do historiador britânico Hobsbawm (1995) sobre a revolução cultural:

A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos. Onde uma atividade era antes proibida, tais gestos contra os velhos costumes eram fáceis. Onde era tolerada, oficial ou não oficialmente, como, por exemplo, relações de lesbianismo, o fato de que era um gesto tinha de ser especialmente estabelecido. Um compromisso público com o até então proibido ou inconveniente (“mostrar a cara”) tornava-se, portanto, importante. Liberação pessoal e liberação social, assim, davam-se as mãos, sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da lei e da convenção (Hobsbawm, 1995, p. 323-326).

Nessa direção, o problema visceral da década de 1970 para com os indígenas era o seguinte: estava em curso no país, principalmente no Estado de Mato Grosso, um programa governamental empreendido pela FUNAI e que estava ligado ao Ministério do Interior, com interesses do capital para integração rápida e forçada dos nativos na sociedade nacional, sem o devido respeito e amparo às etapas necessárias para integrá-los. Nesse contexto, a solução proposta pelo artista era colocar a mulher nativa Juruna com um feitiço magnânimo, dotada de direitos, uma vez que, apenas para o universo burguês, estava reservado às prerrogativas de cidadão nacional. Ressalta-se que era justamente esse mesmo grupo branco, detentor do privilégio, que cultivava a hostilidade, a desumanização, ameaçava e matava os ameríndios. A lógica de colocar a indígena no topo da hierarquia, para comprar e desfrutar desse veículo de alto luxo, tem como subsídio visual a própria propaganda da Ford, cujo objetivo era de vender o Gálgaxie. Toda a denotação desse *glamour* tem como referência o texto abaixo, que consta no registro primário da revista Manchete:

Gálgaxie: um estado de espírito.
Um estilo de vida.
Crie coragem.

Procure um Revendedor Ford e peça uma demonstração do Gálxie.

Dirija o Gálxie você mesmo.

Experimente tudo: a aceleração, o freio, a direção hidráulica macia e obediente, a estabilidade, a suavidade dos bancos que mais parecem aconchegantes poltronas. Preste atenção um pouco a quanta gente olha o Gálxie passando. **Ligue o rádio. Feche todos os vidros.** Ligue a ventilação interna. **Você só ouve a música em alta fidelidade.** Imagine quantas pessoas amigas, gente agradável, você pode levar no seu Gálxie. Vão até oito pessoas, embora os mais românticos afirmem que o Gálxie parece feito só para dois. Muito bem, você já estará conhecendo o carro brasileiro de nível internacional. Apaixonou-se por êle? **Leve-o para casa.** Pela classe, pela sua elegância, pelo seu conforto, o Gálxie é o automóvel que combina com o estilo de vida das pessoas que no mínimo passam as férias na Europa (Manchete, 1968, p. 75; sem grifos no original).

Observa-se que a modelo na reprodução publicitária está vestida para um evento relevante e ao mesmo tempo consta com uma aparência “apática”. Já a ameríndia de Irigaray demonstra uma expressão metaforicamente “séria”. A esse respeito indaga-se por qual motivo essa fisionomia “sisuda” e qual seria o destino da nativa nesse carro? A expressão “séria” é, a princípio, por conta do próprio registro primário de Jesco (1975), em que o nativo Juru-na posou de perfil para o fotógrafo. Uma segunda interpretação versa sobre o tratamento desrespeitoso dado pela sociedade nacional para com os indígenas e aos demais grupos minoritários que não permitiria ficar nada feliz. Já no que concerne ao seu itinerário, com o uso do veículo de luxo, era para levá-la para casa, conforme reza a propaganda da Ford. O carro funcionava com um atrativo que lhe oferecia em razão da dependência com os produtos e demais bens industrializados. O seu destino, claro, era participar de rituais festivos, a exemplo da festa da flauta, da música cantada, da festa de caxiri e dentre outras que ocorrem na aldeia, local esse, pela qual era a sua casa. O contraste entre a indígena e o interior do carro, tem por objetivo dar visibilidade à cultura e a humanidade de uma sobrevivente, ou melhor, de uma remanescente, com o seu novo bem industrializado, no caso, o veículo, desfrutando do conforto, com os vidros fechados, figurando metaforicamente “concentrada” e “séria” ao escutar a música de “alta fidelidade”, conforme reza a propaganda da Ford, de preferência, claro, de seu grupo.

Além disso, Irigaray inseriu a ameríndia como sujeito histórico e cultural, uma vez que eram qualificados pela historiografia como “agrafos”, “primitivos” e “a-históricos”, pois, apenas pessoas notáveis apareciam nas pesquisas históricas. Outro dado digno de nota foi que o registro fotográfico primário nas mãos de Irigaray ganhou *status* de documento histórico, ou seja, como mais outro meio para obtenção de conhecimento científico (Kossoy, 2012), estando em perfeita conexão com a ideia veiculada na Revista *Novidade Fotográfica*, edição número 66, que considerava a fotografia como portadora de conhecimento e como uma ciência (Quer Dizer?, 1974). E claro, não olvidando que o estilo pictural Hiper-realista tem como ponto de partida para sua criação a fotografia (Chase, 1973). Para os nativos conseguirem alçar o pleno desenvolvimento na comunidade nacional, esses grupos minoritários deveriam ser amparados em todas as suas fases pelas instituições governamentais, junto às narrativas publicitárias e provincianas, que negavam e obstavam a qualquer custo esses espaços aos indígenas, pois eram qualificados pela sociedade como seres “inumanos”.

Ou seja, Irigaray, rompeu e inverteu o consenso prevalecente do universo moral, social, artístico, cultural, político, jurídico e as relações econômicas, o que prestigiou a condição da indígena de Mato Grosso, antes qualificada pela sociedade dominante nesse período como “caipira”, marginalizada, interiorana, “hostil” e “arredia” (Ribeiro, 1970), um fim útil. Não apenas isso, condicionou um novo ato de existência, de estilo de vida e de experiência, digna e humana, por sinal, algo vinculado às prerrogativas legais que já estavam em vigência no cenário internacional e nacional sobre os direitos humanos, especialmente sobre os das mulheres, conforme os novos ditames proclamados pela Organização das Nações Unidas (ONU), na Primeira Conferência Mundial da Mulher, ao declarar 1975 como Ano Internacional da Mulher.

Devidamente conectado com esse fato histórico de alcance planetário, que aconteceu na Cidade do México, entre 19 de junho a 2 de julho de 1975, se relaciona ao Primeiro Congresso Internacional da Mulher, evento organizado e patrocinado pela ONU, instituindo 1975 como o Ano Internacional da Mulher. Dentre os seus objetivos, se destaca no Relatório da Conferência Mundial do Ano Internacional da Mulher, publicado em 1976, no artigo vinte e cinco (25), a de preceituar a consagração da igualdade entre homens e mulheres e a eliminação da discriminação contra as mulheres (ONU, 1976).

Então, o artista atravessado por esses elementos circunstanciais dos direitos das mulheres, percebeu que faltava uma outra conexão que não contemplava as prerrogativas das indígenas.

Irigaray não colocou a Juruna como qualquer outra cidadã nacional, visto que à classe trabalhadora, por exemplo, pesava condições de vida insatisfatória à dignidade humana por conta da política oficial de “precariedade habitacional”, educacional, de “insuficiência alimentar” e da “pobreza estrutural” (Cardoso de Mello; Novais, 1998, p. 625). Nesse cenário de miséria havia também outros agravantes relacionados com a discriminação racial, determinada também pelo mercado de trabalho, que exigia nos anúncios de empregos, a preferência por trabalhadores de “cor clara” e com “boa aparência” (Azevedo, 1975, p. 9).

Em suma, até as atividades menos prestigiadas não permitiam o ingresso do nativo, preferindo o branco. A alternativa mais plausível e segura para garantir aos indígenas as prerrogativas de vivenciar “possibilidades imensuráveis de viver” (Governo do Estado de São Paulo..., 1976, p. [16]), ou seja, de conquista de direitos e de serem respeitados como seres humanos na sociedade dominante, segundo Irigaray, seria os nativos ocupando e apossando do topo dessa hierarquia social. O comando plástico-visual do desenho de Irigaray operava a seguinte ideia de interferência direta no cenário político: condicionar no imaginário social a ocupação do lugar dos representantes da alta classe dominante que até então usufruíam e usufruem exclusivamente de todos os privilégios em detrimento das demais camadas sociais.

Nesse sentido, Irigaray intervém com seu ato artístico de maneira a ordenar e a organizar soluções para o problema, como se fosse a última esperança para garantir aos povos originários, em especial à figura feminina Juruna, o destaque em sua melhor versão como indígena. Para tanto, o artista descentraliza para além do Planalto Central a cultura e a identidade do Mato Grosso nativo para acessar, usar e desfrutar dos bens de consumo e serviços produzidos pela indústria nacional e internacional. Por esse motivo, criou e antecipou, por meio da linguagem contestatória política-plástico-visual, a introdução, a determinação, o condicionamento e a interferência de múltiplas experiências e possibilidades de um novo universo humano, digno aos indígenas. Tais práticas artísticas de Irigaray estavam costuradas bem à maneira do estilo de vida e estado de espírito anteriormente restritos ao universo burguês, ao modo do que se vê na propaganda da Ford, ou seja, partici-

pando e gozando de todos os processos do desenvolvimento nacional, industrial e de consumo.

A proposição analítica de Irigaray – da qual só foi possível ter acesso por meio do exemplar impresso - tem também como referencial cinco fatos circunstanciais no campo histórico e artístico-cultural internacional e nacional. Primeiramente vincula-se ao legado do evento-símbolo da Semana de Arte Moderna, de 1922, atrelado ao escritor literário e dramaturgo Oswald de Andrade (1890-1954). Nesse desdobramento, figura o segundo fato circunstancial relacionado à obra intitulada “O Manifesto Antropófago”, quando do Movimento Antropófago, que foi publicado na Revista de Antropofagia, em 1928. Na obra em questão, pregava-se a obrigação de devorar a cultura europeia, de modo a apropriar-se dela e absorver o que for de melhor, evocando as características do indígena antropófago ao pontuar o seguinte: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. **O [í]ndio vestido de senador do Imp[é]rio**” (Andrade, 1928, p. 3; sem grifos no original; correção do autor). Desse modo, se vê que artista se apropriou e mesclou essa prática antropofágica em seus trabalhos artísticos, ao colocar os nativos ocupando os espaços da classe dominante com sua identidade multicultural.

Já o terceiro elemento circunstancial de apropriação na obra de Irigaray, com relação a criação de uma linguagem identitária própria de Mato Grosso, com uma face-regional consumindo o consumo, tem também como aporte as proposições mestras do exponencial artista brasileiro, de formação anarquista e da “Anti-arte” - ambiental, o carioca e legendário passista da escola de samba Mangueira – Hélio Oiticica (1937-1980). Conforme reflexão de Oiticica, referente ao contexto brasileiro, temos a seguinte citação: “o consumo é um dos elementos da produção cultural; por isso, para enfrentar a “convi-conivência” brasileira não se poderia dele fugir: mais certo, para ele, é “consumir o consumo” (Favaretto, 2015, p. 150). Outra importante contribuição no universo artístico de Oiticica ocorreu, por exemplo, entre 5 e 10 de fevereiro de 1970, quando reivindicava de forma contundente, por meio do texto intitulado “Brasil Diarreia”, a proposição criativa de uma “linguagem-Brasil”, uma “face-brasil”, de uma “cultura-exportação”, como contraponto à linearidade estética, fenômeno universal (Oiticica, 1970).

Um quarto argumento a ser evidenciado, é que a proposição plástica de Irigaray estava em consonância com as transformações que ocorriam em escala internacional, e que se desdobraram na esfera nacional e regional re-

lacionadas com as irruptivas e fluorescentes reivindicações de minorias étnicas por meio dos congressos indígenas. Dois fatos a serem explicitados aconteceram a partir da década de 1970, no Canadá, e que se tornaram referências para outros países latino-americanos, como o Brasil. Os povos originários desse país passaram a reivindicar, por meio de medidas de políticas públicas, a exemplo da “*Comprehensive Land Claims Agreements Policy* (Política de Acordos Territoriais Compreensivos)” o direito aos seus territórios ancestrais, ampliando ainda mais as prerrogativas legais e a conquista de sua autonomia (Soares, 2020). Outro elemento importante foi a criação, em 6 de setembro de 1975, do Conselho Mundial dos Povos Indígenas, em Port Alberni, no Canadá (jFechas..., 1997, p. [35]) apregoando em escala planetária, o respeito sagrado à vida, à cultura e a demarcação das terras dos ameríndios.

Esses acontecimentos tiveram ressonância na conjuntura regional, pois em Mato Grosso, os indígenas que estavam amparados por grupos de missionários religiosos, a exemplo do bispo Pedro Casaldáliga (1971), da fundação do Conselho Indigenista Missionário (CIMI) (Boletim do Cimi, 1972), da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) e de setores do campo científico, mormente os antropólogos, passaram a invocar a prerrogativa da autonomia cultural, linguística e a autodeterminação dos povos originários no Estado-Nação. Nessa direção, era preciso garantir o direito de qualquer cidadão na sociedade nacional, de humanizar, dar visibilidade, autonomia, dar liberdade, tratar com dignidade os nativos, como qualquer outro cidadão, e, principalmente, a mulher indígena como ser humano e sujeito histórico e cultural. Como resultado dessas estratégias, vemos que, a partir de 10 de novembro de 1974, surgiu O Primeiro Congresso de Indígenas da região, cujo propósito foi fortalecer, unir, exercitar o direito de autonomia dos nativos e apresentar suas reivindicações sociais em uma perspectiva nacional (Índios brasileiros..., 1974).

Cabe dizer que é exatamente nessa campanha publicitária da fabricante de carros norte-americana no Brasil, assim veiculada pela mídia, que determina no imaginário coletivo, o que ver ou não, e eis aí que o problema se materializa. É nessa imagem da Ford que se constata o questionamento do artista, a respeito da realidade e que foi denotada de outra forma em sua redação artística. O real na conjuntura brasileira estava eivado com o sintoma da invisibilidade, da hostilização e do desprezo aos nativos que eram repro-

duzidos naturalmente no imaginário social, conforme propaganda da Ford. O estilo de vida de valor no meio social era o europeu. Mas e o estilo regional dos nativos? Era, claro, desprezado. Ora, a tão desejada integração nacional era, na verdade, uma aberração, pois os indígenas, na perspectiva do apetite do capital, eram úteis apenas para constituírem a formação e a manutenção da mão de obra barata para os grupos dominantes, de acordo com o manto do “desenvolvimentismo” e da “integração nacional” determinada pela Fundação Nacional do Índio (Funai) (Ribeiro, 1970). Secularmente considerados como seres “comuns”, “feras”, “arredios”, marginalizados, “incompletos”, “atrasados”, “inumanos”, “não notáveis” (Junqueira, 1991) e etc.; logo, foram e continuam a ser excluídos da partilha dos bens industriais, sendo silenciados, apagados como agentes humanos de transformação no cotidiano social e como constituintes do processo de formação da identidade nacional.

A esse respeito, os dados históricos e antropológicos aqui apresentados, revelam que a realidade da sociedade Juruna estava vilipendiada, cercada de horror, fato brutalmente avesso ao que se vê na propaganda original da Ford, com relação ao estilo de vida e ao tratamento dado à mulher branca pertencente à classe alta. Consolidava-se ao grupo étnico Juruna, um lastro sistemático da desumanização a partir da imposição da violência, do sofrimento, das doenças, da dor e da morte que eram impostos pela ideologia burguesa e com suporte do aparato estatal. Um caso análogo, foi o declínio populacional dos Juruna para o número de 58 almas, por conta da violência e doenças infecciosas, conforme apontou Galvão (1952, p. 471) e (Oliveira; Galvão, 1969, p. 14). Além disso, cumpre lembrar, do fechamento do SPI, por conta dos casos de corrupção e dos crimes de genocídios de nações indígenas como, por exemplo, a dos Cinta Larga, em Mato Grosso, no notório fato do “Massacre do Paralelo 11”, que ocorreu em julho de 1963 (Machado, 2009).

Vale lembrar, que a narrativa visual de Irigaray tem, a princípio, paralelo com a política indigenista, defendida pelo antropólogo Darcy Ribeiro (1962), ao apregoar sua autonomia cultural, linguística e humanização como qualquer outro(a) indivíduo na comunidade nacional, conforme as reflexões filosóficas de Augusto Comte, com o evolucionismo humanista (Ribeiro, 1962, p. 17). Além disso, estava em conexão com um dos regimentos do antigo Serviço de Proteção ao Índio (SPI), ao determinar todo o esforço necessário para garantir aos grupos indígenas, “[...] o mais alto nível de vida [...]” (Ribeiro, 1970, p. 140) medidas essas contrárias à mecânica da política

indigenista oficial. O SPI foi extinto por conta dos casos de corrupção e de genocídios dos nativos. Então, o artista criou, condicionou e inseriu o nativo na melhor versão do pensamento moderno, mas no preciso lugar do universo burguês. Deste modo, o ato artístico de Irigaray tem como referência a reflexão do proeminente crítico de arte, o mineiro Frederico Morais, que pontuou o seguinte: “Entre expressar a crise ou a construção, prefere o segundo caminho; pois considera mais útil revelar o homem nas suas melhores possibilidades do que mostrá-lo fragmentado e caótico” (Morais, 1979, p. 87). Nesse sentido, era urgente e necessário criar, antecipar, responder e plasmar no imaginário social e na geografia nacional, uma solução, uma transformação, um programa visual totalmente novo. Então, Irigaray registra sua comunicação visual, bem à maneira antropofágica, de modo prático e útil para combater essa política brasileira perversa e absurda da exclusão e do preconceito, com seus padrões provincianos, que eram veiculados nos meios publicitários, nas cartilhas oficiais e que condicionava o modo de olhar sobre objetos e pessoas.

A pretensão de Irigaray, como um agente de transformação social, impactou diretamente a situação dos indígenas regionais, ao usar o estilo pictural hiper-realista a brasileira, e os aspectos da *pop-art*, para confeccionar um projeto imagético apresentando diferentes níveis de realidade, de modo mais amplo, portador de uma percepção nova para humanizar, dar protagonismo, autonomia, liberdade, visibilidade e independência aos nativos, principalmente à figura feminina, na sociedade dominante. Irigaray o fez com seus desenhos artísticos de forma fecunda, clara e direta. Sua proposição artística ganhou um *status* político ao denotar e impor uma ideia frente ao pensamento dominante de hostilização e de desprezo contra os nativos. Plasmou a melhor versão dos ameríndios com identidade multicultural, na partilha dos bens industriais, no processo de expansão da sociedade nacional, ocupando e tendo visibilidade no topo da pirâmide social, local onde sua humanidade seria respeitada e valorizada.

Considerações finais

O gênero artístico de Irigaray sacralizou a construção de um novo código visual no meio social para a preservação de uma nova memória regional e de leitura universal com o seguinte teor: a alma, a linguagem, a face e os signos próprios do Mato Grosso nativo, tendo em conta os ensinamentos de Oiticica (1970), que formam e integram a nação brasileira, com a tradição e a originalidade dos povos vernaculares. Do mesmo modo, foi o responsável por descentralizar para além das fronteiras regionais do Planalto Central, as produções plásticas locais sobre o indigenismo e combater as narrativas provincianas de hostilização contra os indígenas e de outros grupos considerados marginais, que os avaliavam como “não notáveis”, tal como, silenciados e apagados na historiografia. Congelou no tempo e no espaço, a indigesta informação do indígena como sujeito histórico e cultural, denotando-a de maneira autônoma, humana, com direitos e em sua melhor versão, com rica diversidade cultural, no estilo restrito à classe dominante, que desfrutava dos privilégios.

Assim sendo, por meio desse pensamento estético-visual, o então jovem Irigaray traz uma narrativa histórica transformadora, ao dar visibilidade e autonomia aos nativos na sociedade nacional, um ato e um compromisso político que afetava e confrontava as pessoas, a linguagem dos meios de comunicação de massa e o instrumento coercitivo hegemônico norte-atlântico que negava esses espaços e os hostilizavam. O novo código visual de Irigaray, inverte a lógica do pensamento convencional na sociedade ao projetar e inserir os ameríndios dos trópicos no alto da hierarquia social, por meio do exercício retilíneo pictural.

Referências

- ADALBERT, Príncipe da Prússia 1811-1873. *Brasil: Amazônia-Xingu / Príncipe Adalberto da Prússia*. Tradução de Eduardo de Lima e Castro. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.
- AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 20 de março de 1886, ano 11. Edição nº. 429, primeira página.
- ANDRADE, Oswald de. *O Manifesto Antropofago*. Revista de Antropofagia. São Paulo, maio de 1928. Ano 1, nº. 1.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 61-64.
- AZEVEDO, Thales de. *Democracia racial: ideologia e realidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente*. Tradução de Maria Cecília Preto da Rocha Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERTOLOTO, José Serafim. *Clóvis Irigaray: arte, memória, corpo*. Cuiabá: Ed. do Autor, 2001.
- BOLETIM DO CIMI. *Conselho Indigenista Missionário*. Campo Grande, 1 de setembro de 1972, número 01.
- BOMFIM, Márcia. *As Engrenagens da Cidade*. Cuiabá: EdUFMT, 2010.
- BRASIL. *Projeto de Lei nº. 3.107*, de 6 de maio de 1953. Dispõe sobre a criação do Parque Indígena do Xingu e dá outras providências. Câmara dos Deputados. Disponível em: <https://encurtador.com.br/fKOPU>. Acesso em: 8 set. 2020.
- BRASIL. *Decreto Lei nº. 6.001*, de 19 de dezembro de 1973. Dispõe sobre o Estatuto do Índio. Disponível em: <https://encurtador.com.br/cEMWX>. Acesso em: 8 set. 2020.
- BRASIL. *Decreto nº. 50.455*, de 14 de abril de 1961. Cria o Parque Nacional de Xingu. Disponível em: <https://encurtador.com.br/aquIS>. Acesso em: 8 set. 2020.
- BRASIL. *Decreto nº. 51.084*, de 31 de junho de 1961. Regulamenta o Decreto nº.: 50.455, de 14 de abril de 1961, que criou o Parque Nacional do Xingu, e dá outras providências. Disponível em: <https://encurtador.com.br/cdAIM>. Acesso em: 8 set. 2020.
- BRASIL. *Decreto-Lei nº. 1.106*, de 16 de junho de 1970. Cria o Programa de Integração Nacional, altera a legislação do imposto de renda das pessoas jurídicas na parte referente a incentivos fiscais e dá outras providências. Disponível em: [https://encurtador.com.br/awy\]6](https://encurtador.com.br/awy]6). Acesso em: 8 set. 2020.
- BRASIL. *Emenda Constitucional nº. 1*, de 17 de outubro de 1969. Edita o novo texto da Constituição Federal de 24 de janeiro de 1967. Disponível em: <https://encurtador.com.br/SWX03>. Acesso em: 8 set. 2020.

BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.

BUCKER, Hélio Jorge; BUCKER, Ivete Bastos. *Nas Pegadas de Rondon*. Cuiabá: Entrelinhas, 2005.

CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar*: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CARDOSO DE MELLO, João Manuel; NOVAIS, Fernando Antônio. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.) *História da vida privada no Brasil*; 4: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Capítulo 9, p. 559-658.

CASALDÁLIGA, Pedro. *Uma Igreja da Amazônia em conflito com o latifúndio e a marginalização social*. Carta Pastoral. São Félix do Araguaia, 10 de outubro de 1971, p. [01-30].

CHASE, Linda. *Les Hyperrealistes américains*. Paris: Éditions Filipacchi, 1973, p. 1-75.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COUDREAU, Henri. *Viagem ao Xingu*. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1977.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DREIFUSS, René Armand. *1964 A conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Sugli Specchi e Altri Saggi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ESTADO DE MATO GROSSO, PREFEITURA MUNICIPAL DE ALTO ARAGUAIA. *Decreto n.º 04/73*, de 20 mar. de 1973. Dispõe sobre a nomeação de Clóvis Hugueney Irigaray para exercer o cargo de subsecretário Municipal. Alto Araguaia, 20 de março de 1973.

ETNOGRAFIA TRAZ PINTOR AO RECIFE. [Jornal] *Diário de Pernambuco*, Recife, 24 de julho de 1973. Edição n.º 196. Primeiro Caderno, p. 2.

EXPOSIÇÕES. [Jornal] *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 de agosto de 1975. Edição n.º 16.957, p. 39.

FARGETTI, Cristina Martins. *Terminologia da Cultura Material Juruna*. Araraquara: Letraria, 2021.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

;;FECHAS IMPORTANTES PARA RECORDAR!! [Periódico] *Abia Yala*. Ano 2. n.º 3. Costa Rica, 1997, p. [35]. Disponível

em: <https://encurtador.com.br/IJQR1>. Acesso em: 19 de mar. de 2023.

FÉLIX, Moacyr *et al.* *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FERNANDES, Amaury. Espetáculos de civilidade: modernidade e pós-modernidade no papel-moeda brasileiro. [Revista] *Arte & Ensaios*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 23, n. 23, p. 38-49, nov. de 2011. Disponível em: <https://encurtador.com.br/jj349>. Acesso em: 12 dez. de 2022.

FERREIRA DIOGO, Túlio Cesar de Arruda. Desprezo e humanização de sociedades indígenas em Mato Grosso: Clóvis Huguenev Irigaray e a arte hiper-realista – 1975. *Anais do Sétimo Encontro de Iniciação Científica e Pós-graduação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo*. São Paulo: Instituto Federal de São Paulo, 2022, p. [589-593].

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil Republicano: O tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

FIGUEIREDO, Aline (Org.). *MACP/UFMT: 40 anos. Percurso [Magia Propiciatória]*. Cuiabá: UFMT/Fundação Uniselva/Entrelinhas, 2014.

FIGUEIREDO, Aline; ESPÍNDOLA, Humberto. *MACP: [animação cultural e inventário do acervo do Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT]*. Cuiabá: Entrelinhas, 2010.

FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro – Oeste*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.

FIGUEIREDO, Aline *et al.* *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. In: *A experiência do Centro-Oeste: arte e identidade cultural*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 123-136.

FORD. Gálexie: um estado de espírito. Um estilo de vida. [Revista] *Manchete*, Rio de Janeiro, 2 de março de 1968. Edição nº. 828, p. 74-75.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Pré-Bienal de São Paulo. Setembro. Outubro. 1970*. Secretaria da Educação e Cultura de São Paulo: São Paulo, 1970. Disponível em: <https://encurtador.com.br/osxy8>. Acesso em: 30 mar. de 2024. p. 21-36.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal Nacional - 74*. Novembro a dezembro. Secretaria da Educação e Cultura de São Paulo: São Paulo, 1974. Disponível em: <https://encurtador.com.br/sDPW7>. Acesso em: 18 mar. de 2024. p. 62.

GALVÃO, Eduardo. Breve notícias sobre os índios Juruna. *Revista do Museu Paulista*. Nova Série, volume VI, São Paulo: 1952, p. 469-480.

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO, SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA. *Realismo*. Paços das Artes, março-abril de 1976. São Paulo.

HOBSBAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhias das Letras, 1995.

ÍNDIOS brasileiros reúnem-se para o Congresso Parque Nacional do Xingu. [Jornal] *Diário de Pernambuco*, Recife, 11 de novembro de 1974. Edição n.º 304, Primeiro Caderno, p. 5.

ÍNDIOS, TEMA DE CLÓVIS DE IRIGARAY. [Jornal] *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, 20 de agosto de 1975. Edição n.º 7152, p. [10].

JUNQUEIRA, Carmen. *Antropologia indígena: uma introdução histórica dos povos indígenas no Brasil*. São Paulo: Educ, 1991.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LETZE, Otto (Org.). *Photorealism: 50 years of hyperrealistic painting*. USA: Hatje Gantz, 2013.

LIMA, Nestor dos Santos. Post e Eckhout de volta ao Brasil 300 anos depois. [Jornal] *Diário de Pernambuco*, Recife, 21 de abril de 1968. Edição n.º 93. Primeiro Caderno, p. 2.

MACHADO, Maria de Fátima Roberto. *Museu Rondon: antropologia e indigenismo na Universidade da Selva*. Cuiabá: Entrelinhas, 2009.

MATO GROSSO. *Diário Oficial do Estado de Mato Grosso*. MUNICÍPIO DE ALTO ARAGUAIA ENSINO MÉDIO SÍMBOLO PSI. Mato Grosso: Iomat, 16 de julho de 1973, p. 1-2.

MCCARTHY, David. *Arte pop*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *XXVIII Salão Nacional de Arte Moderna*. Catálogo. Comissão Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1969, p. 56. Disponível em: <https://encurtador.com.br/mntBH>. Acesso em: 9 set. 2023.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *XXIV Salão Nacional de Arte Moderna*. Catálogo. Comissão Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1975, p. 51. Disponível em: <https://encurtador.com.br/ehjzB>. Acesso em: 9 jan. 2023.

MISSIONÁRIO DIZ QUE PARQUE DO XINGU FOI TODO LOTEADO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1973. Edição n.º 172. Primeiro Caderno, p. 18.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MORAIS, Frederico. Perspectiva de Cuiabá - 2. [Jornal] *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 de dezembro de 1975, p. 37.

MORAIS, Frederico. *Brasil/Cuiabá: pintura cabocla*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1981.

MOURA, Marlene Castro Ossami de (Org.). *Memórias indígenas: legado histórico-cultural dos povos Wauja e Yudja*. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2022. [E-Book].

- NIMUENDAJÚ, Curt. Tribes of the lower and middle Xingu river. In: *Smithsonian Institution. Handbook of South American Indians*. v. III, bol. 143. Washington, 1948, p. 203-343.
- NOGUEIRA, Thiago (Org.). *Claudia Andujar: a luta Yanomami*. São Paulo: IMS, 2019.
- OITICICA, Hélio. *Brasil Diarréia*. Rio de Janeiro, 05-10 de fevereiro de 1970.
- OLIVEIRA, Adélia Engrácia de; GALVÃO, Eduardo. A cerâmica dos índios Juruna (rio Xingu). *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Conselho Nacional de Pesquisa. Antropologia, n.º 41, ago. de 1969, p. 01-25.
- ORTEGA, Sheila Christina. *Lygia Pape: indigenismo e engajamento*. Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), São Paulo, 2004.
- PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (Orgs.). *Anna Bella Geiger: Brasil Nativo/ Brasil alienígena*. São Paulo: Masp, Edições SESC, 2019.
- PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Collectio, 1973.
- PONTUAL, Roberto. Glauco Rodrigues: onde estamos, estava o índio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de junho de 1975. Edição n.º 71, Caderno B, Artes Plásticas, p. [10].
- PONTUAL, Roberto. Arte Agora I: artistas convidados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1976. Edição n.º 0285. Caderno B. Artes Plásticas, p. 2.
- PÓVOAS, Lenine Campos; FIGUEIREDO, Aline. *Clóvis Irigaray*. Convite. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso, 1976.
- QUER DIZER? [Revista] *Novidades Fotográfica*. São Paulo, 1974. Edição n.º 66, p. 40.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- REALISMO FOTOGRÁFICO DE CLÓVIS IRIGARAY. [Jornal] *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 de agosto de 1975. Edição n.º 16.966. Folha Ilustrada. Artes Visuais, p. 58.
- RETROS (ex) pec (ta) tiva. *Jornal do Dia*, Cuiabá, 3 de maio de 1984. Edição n.º 1181. 3º Caderno, p. [17].
- RIBEIRO, Darcy. *A política indigenista brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura de Informação Agrícola, 1962.
- RIBEIRO, Darcy. *Os Índios e a Civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1970.
- RIBEIRO, Tony. “Estamos marginalizados e sem liberdade de expressão”. *Mídia News*, 2014 (online). Disponível em: <https://bit.ly/3MXevmW>. Acesso em: 5 jul. 2021.
- SIGNIFICATIVA HOMENAGEM PRESTRADA AO JORNALISTA ASSIS CHATEAUBRIAND NA PASSAGEM DA DATA COMEMORTIVA AO SEU ANIVERSÁRIO DE NASCIMENTO... Edição Nacional [Jornal] *Diário da Noite*, São Paulo, 7 de outubro de 1968. Edição n.º 13.228, p. 24.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA. *Panorama das Artes Plásticas em Mato Grosso*. Cuiabá: Edições UFMT, 1975.

SIQUEIRA, Elizabeth Madureira. *História de Mato Grosso: Da ancestralidade aos dias atuais*. Cuiabá: Entrelinhas, 2002.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOARES, Leonardo Barros. A ausência eloquente: ciência política brasileira, povos indígenas e o debate acadêmico canadense contemporâneo. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n.º. 33. e221084, 2020, p. 1-39. Disponível em: <https://encurtador.com.br/rDTY8>. Acesso em: 21 abr. 2023.

STEINEN, Karl von Den. *O Brasil Central: expedição em 1884 para a exploração do Rio Xingu*. Tradução de Catarina Baratz Cannabrava. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

UFMT; MUSEU DE ARTE E DE CULTURA POPULAR (MACP). *Exposição de Clóvis Irigaray*. Cuiabá: UFMT/MACP, 1975.

UFMT: Inaugurada Exposição de Irigaray. [Jornal] *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, 23 de dezembro de 1975. Edição n.º. 7.252, p. [8].

UNITED NATIONS. *Report of the World Conference of the International Women's Year*. United Nations (ONU) México, 1975. Nova York, 1976.

VARGAS, Rodrigo. *O propósito de Aline*. Cuiabá: Entrelinhas, 2021.

VIDAL, Boelitz Lux. *Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira: os Kayapó-Xikrin do Rio Cateté*. São Paulo: Editora Hucitec, 1977.

VILLAS BÔAS, Orlando; VILLAS BÔAS, Cláudio. *Índios do Xingu*. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda., 1975.

WILSON, Simon. *A arte pop com 62 ilustrações a côr*. Tradução de Maria Luiza Ferguson Marques. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1975.

ZANINI, Walter (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*. Vols. I e II. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

Agradecimento

Agradeço à Capes pelo auxílio financeiro com a bolsa de pesquisa. Expresso também, um agradecimento especial pelo estímulo intelectual de Gilberto Vieira, Daniel Juruna, ao Mestre Karin Juruna, Yabaiwa Juruna e Paloma Juruna, que muito me auxiliaram nesta pesquisa. À minha família e amigos(as) pelo apoio, especialmente a Rafael C. da Silva.